que sais-je?

LES INSTRUMENTS DE PERCUSSION

JEAN-PAUL VANDERICHET

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Les instruments de percussion

JEAN-PAUL VANDERICHET

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG
JEAN BATIGNE
GABRIEL BOUCHET
OLIVIER DEJOURS
JEAN-PAUL FINKBEINER
CLAUDE RICOU
GEORGES VAN GUCHT

puf

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ et MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT, et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

Dépôt légal. — 1re édition : 4e trimestre 1977
© 1977, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage, consacré à la percussion, n'a pas le projet de se présenter comme un catalogue d'instruments à percussion utilisés dans les divers continents.

Au contraire, ce livre s'attachera plus volontiers aux origines, aux causes, qu'à l'énoncé des faits eux-mêmes ; il nous paraît intéressant à ce sujet de souligner la valeur du lien unissant la percussion à la matière, lien qui est à l'origine de la spécificité des instruments de chaque région du globe (même si certains se retrouvent en plusieurs endroits).

Naturellement, malgré l'importance fondamentale des musiques extra-européennes (depuis les sociétés primitives jusqu'à nos jours) dans la percussion — importance à laquelle nous nous sommes efforcés de rendre justice —, cet ouvrage (écrit par des Européens...) ne néglige en aucune façon l'histoire et l'utilisation de la percussion dans la musique occidentale : lutherie, écoles, musiques classique et romantique, et, bien sûr, musique contemporaine dans laquelle la percussion occupe, depuis plusieurs années, une place de choix.

Nous remercions M. François Pousse pour ses illustrations ainsi que Mmes France Vernillat et Christine Tournier pour leur précieuse collaboration.

INTRODUCTION

La percussion est étroitement liée à la vie et à ses manifestations. La nature, quand elle est endormie dans un profond silence, ne se manifeste d'aucune manière ; or s'il arrive brusquement quelque chose — par exemple, dans l'immensité de la nuit, le moindre choc d'un matériau sur la terre ou sur un autre corps, le moindre bruissement d'une aile d'oiseau, le moindre craquement —, chaque événement sonore prend une dimension insolite, voire effrayante, et témoigne toujours d'un signe de vie.

Il faut toujours, pour remonter à l'origine des instruments de percussion, penser à la vie et surtout à celui qui peut la transmettre et qui accomplit ce rôle depuis des millénaires, l'homme. Homme, vie, percussion sont étroitement liés. L'homme est le point de départ, par ses possibilités physiques, son intelligence, ses ressources, ses manifestations, de tous les instruments de percussion.

Ce phénomène sonore produit dans un profond silence permet, même dans son caractère accidentel, de déterminer ses qualités de couleur, de timbre, de dynamique, de hauteur, lui impliquant un certain mode d'existence selon les diverses situations où il peut être placé. On peut aisément lui attribuer un caractère émotionnel dans sa brusquerie face à un silence total qui vient d'être rompu et lui accorder toutes les nuances possibles jusqu'à la rudesse, l'agressivité.

Un bruit isolé est donc symbole de vie et introduit diverses notions permettant de lui donner des

qualifications qui peuvent avoir des prolongements émotionnels.

Lorsque l'émission d'un son est suivie d'un deuxième son de même nature ou de nature différente, un rapport s'établit entre ces deux événements, rapport remarqué avec intérêt par l'homme qui essaiera de le reproduire. Outre les notions qualitatives d'un son, intervient le problème de la relation dans le temps de ces deux événements : un certain rythme s'est installé. Ce rapport chronologique qu'est le rythme, la couleur de l'événement sonore, la synthèse des deux, va être le point de départ de tous les instruments de percussion. Ces deux exemples qui permettent de découvrir le son, l'homme les a produits depuis ses plus lointaines origines. Dès sa naissance, l'homme pousse un cri qui témoigne de sa propre vie : vie et imagination vont lui permettre de construire et créer des moyens sonores pour reproduire, pour imiter les bruits qu'il peut engendrer par son essence propre, et ceux de son milieu. Son et rythme vont, au travers du corps humain, être source de sécrétion instrumentale que rien n'arrêtera ; ils permettront à l'homme de s'exprimer et de vouloir créer sans discontinuer toutes formes d'instruments. L'imagination de l'homme a trouvé le moyen de s'exprimer et d'exprimer ses différents états d'âme, les incorporant à toutes manifestations de la vie sous toutes ses formes, magique, religieuse, profane, guerrière, ludique, et dans ses joies, son travail, ses élans, etc.

Dès sa naissance, l'homme est ainsi prêt à s'exprimer par les moyens dont il dispose, voix, pieds, mains..., qu'il va d'abord apprendre à connaître, en étudiant les différentes possibilités et les ordonnant de façon à pouvoir se manifester. Ainsi, l'homme qui marche produit avec ses deux pieds

des sons différents selon le sol emprunté et au rythme variable selon les facteurs personnels.

Le bruit produit par le martèlement des pieds sur le sol est vraisemblablement à l'origine des instruments de percussion. Il est resté toujours très important dans la danse, notamment dans la danse espagnole où talons et pointes des chaussures du danseur de *zapateados* donnent une physionomie extraordinaire à l'expression musicale. Pour augmenter le bruit des pieds entrant en contact avec le sol, souvent en terre battue, pour en modifier la couleur, pour y ajouter une dimension personnelle, l'homme a imaginé des instruments de percussion capables de reproduire ou d'agrémenter ces martèlements : bâtons de rythme qui battaient la cadence en les frappant sur le sol, sonnailles attachées aux chevilles...

Avec ses pieds permettant à l'homme de se déplacer, de produire des sons qu'il dénotait soigneusement, d'exprimer sa joie ou sa peine par la danse, bras et mains ont aussi une importance fondamentale dans l'éclosion des instruments. Ils offrent, dans leurs manifestations sonores, d'innombrables possibilités tant sur le corps que sur le monde extérieur. Les mains peuvent, en frappant différentes parties du corps, produire des sons très dissemblables (genoux, cuisses, poitrine, utilisés par les chanteurs, danseurs autrichiens), à la fois par leur battement et la forme qu'on peut leur donner. Ainsi, les frappements sont très importants dans certaines danses sud-américaines, africaines et le folklore espagnol.

Ne semble-t-il pas naturel de modifier ou d'enrichir ces mouvements spontanés de battements de mains par l'addition de bois, de peau et de métal *(baguettes, cymbales)*, de refermer les deux mains l'une sur l'autre après les avoir remplies de graines

ou de cailloux, de les secouer *(maracas, hochet)*, de mettre autour plusieurs sonnailles ? La voix a toujours eu un grand rôle dans toute expression humaine. Sur le plan de la percussion, elle a surtout été influente par ses sonorités mâles et femelles : c'est le cas d'instruments dont le rôle était de transmettre des messages de village en village *(tam-tam africain)*.

En fait, ces possibilités multiples qu'offrait le corps ont permis aux civilisations primitives de laisser courir leur imagination pour augmenter les possibilités sonores par la construction d'instruments de musique, surtout à percussion, en utilisant toutes sortes de matériaux capables de produire des sons, soit isolément, soit par l'adjonction de certains autres, les sonorités se contrariant pour arriver à une modification totale de l'ensemble, puis en les insérant dans toute manifestation de la vie. Tout au long des siècles, et jusqu'à nos jours, les différentes inventions sur le plan technique ont favorisé l'éclosion d'instruments beaucoup plus raffinés, aux sonorités plus chatoyantes.

Ainsi, l'âge de pierre a donné naissance au *lithophone*, ensemble de pierres donnant de très belles sonorités, soit en les frappant, soit en les frottant. Certains *phonolithes* ou lithophones sont composés parfois d'une seule pierre de très grosse dimension suspendue verticalement, ou parfois de nombreuses pierres dont le nombre peut aller jusqu'à vingt-quatre (Chine, Corée...). Dans le massif bacconien de Ndut Lieng Krak (Sud Viet-nam), il a été découvert un lithophone de onze pierres, sans doute datant du Néolithique.

L'âge du bronze a permis d'élargir l'éventail sonore par la construction d'objets en métal, notamment d'instruments magnifiques. Les exemplaires les plus extraordinaires proviennent de la

Chine et datent du Ier millénaire environ. Ils sont tellement parfaits qu'il est permis de supposer qu'ils sont l'aboutissement de plusieurs siècles de perfectionnement.

Il en a été ainsi d'époque en époque, utilisant à chaque instant toutes les inventions (collage, soudure, travaux à la forge...). La poterie a donné

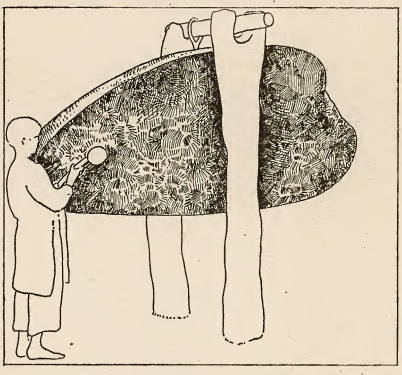


Fig. 1
Le lithophone

naissance à nombre d'instruments dont certains *tambours* à une *(derboukas)* ou deux membranes. Toutes sortes de matières premières ont servi l'imagination de l'homme pour réaliser la fabrication des instruments de percussion qu'il désirait. Les matériaux utilisés étaient donc fonction des ressources naturelles du pays ou de la région dans laquelle il vivait, d'où la diversité du matériel sonore (bois divers, métaux...). Tous les produits de la nature, minéraux, végétaux, animaux, ont été utilisés. Leurs formes aussi sont très diverses, dépendant des matières premières exploitées dans les différents pays (*calebasses* piriformes, étranglées au milieu,

rondes...), des outils utilisés à tel ou tel moment, de leur évolution, des imitations figuratives variables.

Sur le plan de l'acoustique, les procédés de réalisation étaient basés sur l'empirisme. Les formes en usage étaient souvent conformes aux théories physiques mais, parfois, au contraire, totalement anachroniques, d'après les acousticiens ayant étudié ces phénomènes.

Les activités de l'homme, que ce soit dans le domaine de la guerre, de la chasse, de la pêche, ou simplement de sa subsistance (élevage, agriculture, préparation de ses aliments), ont énormément influencé la conception des outils et des instruments. De par son travail et ses différentes activités, d'autres instruments sont nés, soit directement (pilonnage des auges dans lesquelles les femmes malaises ou indochinoises décortiquaient le riz), soit par imitation : *crécelles*, instruments raclés (bruit de la roue du moulin, broiement du café), entrechocs de boucliers (gongs) et de certaines armes destinées à assurer sa subsistance (*boomerang* australien), différents *appeaux* (instruments à vent pour attirer les animaux), épouvantails en bambou de diverses longueurs s'entrechoquant sous l'action du vent (Madagascar) pour chasser les animaux pouvant détruire les cultures. L'utilisation d'instruments dans les jeux était aussi très importante : *clochettes*, *hochets*, *cerfs-volants*.

La prolifération intense d'instruments de percussion que les civilisations primitives ont imaginés, ainsi que ceux créés au cours des siècles, démontre que, sans être des « musiciens » au sens de notre époque, ces hommes étaient très près de la musique populaire, folklorique, qu'ils avaient besoin de s'exprimer. Ils avaient senti la nécessité de produire des multitudes d'instruments pour avoir un grand éventail de couleurs sonores. Il existait une vulgarisation des instruments inconnue de nos jours. Chacun avait la possibilité de confectionner tel ou tel instrument avec les matériaux qu'il découvrait, qu'il cultivait expressément ou qu'il imaginait (calebasses recouvertes d'un filet dans lequel étaient accrochés des vertèbres de serpent, carapace de tortue, etc.). Sans leur conférer des lettres de noblesse, ces instruments faisaient partie de tous les instants de leur vie. Parfois, certains, comme le tambour de bois ou à membrane du chef de village, revêtaient un aspect esthétique beaucoup plus recherché. Mais, généralement, les instruments étaient essentiellement populaires.

Une nomenclature de ces instruments ne peut être exhaustive étant donné le peu de moyens dont les primitifs disposaient pour les faire connaître aux civilisations futures. Les recherches archéologiques ont permis de reconstituer l'existence d'instruments très anciens : ainsi, un *rhombe* en bois de renne, que les ethnologues pensent faire remonter à douze mille ans avant notre ère, a été découvert en Dordogne dans la grotte de La Roche (visible au musée de Saint-Germain-en-Laye). Il a les mêmes normes que les rhombes ou boomerangs australiens, mélanésiens et nègres. Le rhombe est un instrument en bois ou en métal pisciforme attaché à une ficelle. Par un mouvement de rotation rapide au-dessus de la tête, le rhombe produit un bruit très spécial, un vrombissement utilisé à des fins religieuses dans certaines cérémonies d'initiation. Il peut être apparenté à d'autres instruments tels que clochettes d'argile, de métal de l'époque préhellénique ou babylonienne, cloches en bronze (Chine) dont l'existence remonte au premier millénaire av. J.-C.

Certaines sculptures préhelléniques, sumériennes, hittites, égyptiennes, assyriennes, grecques, celtes, étrusques, romaines du IV^e^ millénaire av. J.-C., font apparaître des *crotales*, des *sistres* et différents tambours.

Examinons maintenant, en revenant à l'homme et à son imagination, l'évolution et les diverses formes des instruments de percussion. Nous avons dit plus haut que si le battement des mains avait suscité la fabrication d'instruments tels que les cymbales, les crotales, les castagnettes, les mains fermées remplies de graines et secouées ont donné naissance aux maracas. Ces caractéristiques se retrouvent dans les instruments des peuplades primitives africaines et sont à l'origine d'une foule d'instruments frappés ou agités.

Il est extrêmement naturel de frapper entre eux deux objets de même forme et de même nature, deux boomerangs, deux écorces, deux boucliers, etc. Ainsi, en modifiant les matériaux ont été conçus les crotales, les cymbales, les *castagnettes*, les *claves*, les bâtons de musique des Australiens aborigènes, les *claquettes*...

Les calebasses, fruits du calebassier, une fois séchées, étaient remplies de graines, gravier, perles, riz, boulettes d'argile et sable. Elle peuvent être fixées au bout d'un manche de bois et secouées par un mouvement de la main : maracas. Elles sont parfois recouvertes d'un filet de pêche assez lâche dans lequel sont placés des noyaux de fruits ou des vertèbres de serpent. La calebasse ainsi enveloppée était posée dans une main et tournée alternativement par l'autre de façon à produire un raclement des éléments extérieurs sur la paroi ; cet instrument, la *cabaca*, recouvert de perles, existe de nos jours dans le folklore sud-américain. Les semences, les noyaux, utilisés avec les calebasses, peuvent revêtir un caractère sacré ou magique. Les formes arrondies de l'instrument ont suscité la création d'autres similaires dont la matière était la terre, la peau d'animal ou de poisson, le métal et la vessie. Ils peuvent être traversés de part en part par une branche d'arbre retenue par des chevilles, ou fermés par un bois à une extrémité.

Les instruments du type hochet sont très populaires en Afrique. Ils servent principalement à accompagner les danses. Ils ont été introduits en Amérique par l'arrivée des esclaves noirs. Leurs formes peuvent être très variées : hochet oblong du Pérou, de Madagascar ou d'Afrique équatoriale ; tubulaires, bambou ou vannerie du Colorado et de Guyane. Les instruments du type sonnailles ont été créés pour sonoriser en quelque sorte la gestique des danses ou pour masquer l'instrument principal. Ce sont des chapelets de coquillages, coques de fruits, perles, pièces de monnaie, etc.

Une calebasse spéciale, agrémentée de sistres — sortes de disques ronds en bois ou en métal disposés à l'extérieur de la coque sur un manche

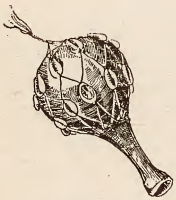
de bois en forme de fourche dont l'un sert à le tenir — est appelée *wasamba*. Elle semble être utilisée en Afrique pour la cérémonie de la circoncision, soit durant la cérémonie elle-même, soit au cours de la période de convalescence. Seuls les hommes avaient le droit de s'en servir.

Bien des instruments de percussion découlent de la calebasse. Le son qu'elle produit peut provenir soit de l'intérieur par secouement, soit de l'extérieur par raclement, soit par percussion dans le cas de deux calebasses remplies de cailloux et réunies par une ficelle, et qui viennent se heurter par un mouvement sec du poignet (Congo belge). Ces utilisations variées ont donné naissance aux *grelots* de bois ou de métal, aux clochettes, à certains tambours à l'intérieur desquels ont été placées une ou plusieurs boules ou à l'extérieur desquels deux boules, attachées par une ficelle, venaient se heurter, par une rotation rapide du poignet (Asie). Les cloches peuvent être en bois (Birmanie, Indochine, Pérou), à un ou plusieurs battants percutant l'intérieur. Mais il existe des cloches énormes, dans le culte bouddhique, qui peuvent être battues par l'extérieur (temple de Nara).

Il existe, dans les rites religieux de certaines tribus primitives, un instrument formé de deux bâtons de bambou avec lesquels l'indigène martèle le sol en cadence pour accompagner les danses : c'est le bâton de rythme. Il serait d'origine malayo-polynésienne et aurait existé de la côte d'Afrique orientale à la Corée et aux deux Amériques. On le trouve également au Brésil au cours du XVI^e siècle. Son existence a une importance considérable dans le domaine de la percussion. Il pourrait être à l'origine du tambour de bois, du tambour à membrane et du *xylophone (balafon)*. C'était une sorte d'instrument à cloches

doubles en bois sans battants, que l'on mettait en vibration en le frappant sur le sol. En modifiant la nature, la longueur du bâton, la partie du sol sur laquelle on frappait, on obtenait des couleurs sonores extrêmement diverses. Frapper les bâtons de rythme sur un plancher, sur un tronc d'arbre, sur

Bâton de rythme



Calebasse

Tambour à membrane

Fig. 2

une auge, au fond ou sur les bords, toutes ces démarches nous conduisent à parler du tambour de bois.

Le *tambour de bois* est un tronc d'arbre creusé possédant à sa partie supérieure une embouchure sur laquelle on peut frapper avec un bâton, les mains, les pieds, de façon à ce que la cavité intérieure puisse faire caisse de résonance. Celle-ci est très importante dans une foule d'instruments de musique et elle s'avéra efficace et fondamentale. Il existe en Afrique des tambours de taille gigan-

tesque (11 m de hauteur) plantés verticalement dans le sol. Chaque village a ses tambours de bois servant à transmettre des messages à plusieurs dizaines de kilomètres (populairement tam-tam). C'est un instrument possédant des ressources acoustiques insoupçonnables. Il y en a à lèvres (Nouvelle-Hébrides) et à languette (Cameroun). Ils donnent généralement deux sonorités différentes dont l'intervalle se retrouve dans l'accord de nombreux instruments, et qui peuvent correspondre au langage parlé africain (mâle et femelle). Ils sont souvent décorés de façon particulière, très personnalisée, sculptés en partie ou sur toute leur longueur.

Le tambour à lèvres a vraisemblablement précédé le tambour à languette. En multipliant les constructions des différents tambours de bois à deux sons, on assistait à l'éclosion d'une multitude de sonorités qui ont permis d'aboutir à un instrument plus complet, plus élaboré, le xylophone, dont le nom malinké était balafo ou balafon. La caisse de résonance du tronc (tambour de bois) allait être remplacée par des calebasses vidées et séchées, placées sous les différentes lames taillées de longueur variable.

On a découvert un esclave qui, à l'aide d'une hache et d'une scie, taillait des morceaux de bois de sorte qu'ils soient situés dans une échelle mélodique en les frappant avec un bâton. Le bala, joué par un instrumentiste appelé balafon, était destiné au divertissement ; les bâtons qui servaient à le frapper ont été recouverts ultérieurement de cuir ou de caoutchouc pour obtenir des sonorités plus douces. Certains balafos sont en arc de cercle et portés par les nègres autour du cou au moyen d'une lanière (Equateur). Certains sont posés sur des poutres placées elles-mêmes sur une fosse creusée

dans la terre et qui sert de caisse de résonance. D'autres, enfin, sont tout simplement posés sur les cuisses.

Au cours des siècles, ces diverses caisses de résonance vont s'améliorer grâce au progrès technique, et vont devenir de véritables caisses rectangulaires (Mexique, Guatemala) ou des tubes en bambou (Philippines). Il est à noter que les tubes rectangulaires sont fermés à l'extrémité inférieure par une enveloppe très mince qui donne à la vibration une résonance de *mirliton*. Cette enveloppe est ordinairement un fragment de cocon d'araignée.

Les *marimbas*, xylophones perfectionnés et très grands, sont joués par deux, trois, quatre, cinq instrumentistes. Le cadre est souvent confectionné par un artiste en marqueterie qui le décore avec un assemblage de multitudes de pièces d'ivoire et de bois.

Les *métallophones* de Java ou de Bali sont un prolongement technique de la fabrication des xylophones. Les métaux utilisés pour les faire sont extraits de sols riches en produits minéraux. Leur sonorité est admirable.

La caisse de résonance ou le résonateur va jouer un grand rôle dans les instruments à membrane. Après les résultats probants du tambour de bois et certains essais de remplacement de l'écorce d'arbre pilonnée au-dessus d'une fosse par une membrane, des peaux tendues, il devenait évident de recouvrir la caisse de résonance formée par le tronc d'arbre par une peau animale. Il en est de même pour les fosses creusées dans la terre (Inde), les auges où l'on préparait la nourriture. On assiste ainsi à l'éclosion de tambours à membrane unique, puis à deux membranes, de toutes formes (rectangulaires, cylindriques), et dont le fût de différentes matières (bois,

métal, poterie), recouvert de peaux de mammifères, poissons, serpents, voire d'homme (chefs guerriers ayant péri dans une bataille), possède une partie étranglée (derbouka).

Les systèmes de fixation allaient des plus précaires aux plus perfectionnés : tension de la peau assurée par des lanières ou lacets de même nature ou par des chevilles de bois apparentes fixées sur le fût. Dans le cas de tambours à deux membranes, les peaux sont tendues entre elles, notamment dans le *tambour gaucho* argentin dont le fût est un tronc d'arbre creusé, le *tambour sablier* ou tambour d'aisselle d'Extrême-Orient que l'on place sous le bras pour tendre plus ou moins les lacets situés entre les deux membranes, produisant ainsi des effets de glissando en modifiant la tension de la peau. Certains tambours à membrane étaient utilisés comme tels et comme tambours de bois en frappant alternativement la peau (son sourd) et le fût (son sec). D'autres étaient remplis d'eau (*tambours à eau* africains et américains) pour avoir une peau plus souple. La peau de certains tambours à membrane unique possède parfois, fixée en son milieu, une tige de bois (Afrique) ou une corde de cuir ou de boyau que l'on frotte avec la main dans une cuvette d'eau. Ce sont les *tambours à friction* que l'on trouve dans le folklore africain pour scander le rythme, et dans les sambas brésiliennes *(cuica)* pour produire l'imitation d'un cri animal.

La musique arabe utilise deux tambours appelés *noukkayrat* et qui produisent, l'un un son sourd *(doum)* la peau étant humide, l'autre un son sec *(teck)* la peau étant placée près d'un brasier. Chez les Ashanti de la Côte-de-l'Or, on trouve une paire de tambours appelée *ntumpane* ; en Côte-d'Ivoire, les tambours de chef de village ont pour noms

atumban et *timmbana* ; en Inde, les deux tambours sont appelés *tabla*. Il semble que ce soit là l'origine des timbales que l'on appelait *nacaires* au Moyen Age et que l'on utilisait toujours par paires, souvent à dos de chameau ou de cheval, dans les batailles, et qui résonnaient avec un intervalle de quinte. Cet accord a marqué longtemps le jeu des timbales. Dans le désir de masquer la sonorité de l'instrument, certains tambours ont été affublés d'anneaux métalliques placés à l'intérieur qui résonnaient en frappant la membrane. C'était un compromis entre le sistre métallique et le tambour, qui peut être assimilé au tambour de basque actuel.

Des tambours de très grande taille (sumériens, hittites, égyptiens) étaient soutenus par des cordes à une partie fixe : ce sont les tambours sur cadre dont la grosse caisse en est la résurgence et qui sont d'origine orientale (XVIII^e siècle).

Malgré la multitude d'instruments construits à différentes époques et en fonction des sources pourtant insuffisantes ayant permis de déceler l'existence de ce matériel sonore, on peut dégager l'idée essentielle que tous les instruments ont été créés au service de l'homme et de la vie. Ils ont souvent un caractère imitatif de cris d'animaux ou de chants d'oiseaux. Leur son a été très souvent dénaturé pour exprimer le fantastique, le terrifiant, le maléfique : sonnailles accrochées aux bras, aux mains, pour les danseurs ou les instrumentistes (homme-orchestre) ; triangles dont les tiges étaient entourées d'anneaux et tenues par un squelette représentant la mort ; tubes résonateurs des marimbas aux sonorités de mirliton, etc., le tout accompagné de sculptures terrifiantes, de rhombes, de tambours à friction ou à raclement.

Les instruments à sonorité métallique avaient

depuis l'Antiquité le « pouvoir d'écarter les démons et les mauvais esprits » (cloches, clochettes, cliquetis de cymbales ou de plaques de métal), attribuant aux forgerons un caractère magique : ils circoncisent, touchent les morts et deviennent sorciers dès la neuvième génération. Ne retrouve-t-on pas dans le tintement des cloches d'église et des clochettes de la messe le pouvoir très ancien du métal choqué ? Certains instruments sont le symbole de la fécondité (calebasse, tambours présidant aux cérémonies agraires), d'autres sont utilisés pour la guerre (nacaires), produisant un bruit effrayant par leur roulement.

La construction de certains d'entre eux peut être l'occasion de cérémonies très particulières : elle peut exiger l'utilisation de sang humain en Guinée hollandaise où la peau est collée à l'aide de chaux et de sang provenant d'une partie du membre viril. Des instruments tels que le rhombe ne sont utilisés que dans des circonstances comme la circoncision. Quant à la confection des instruments de percussion, on peut constater le caractère artisanal de ceux d'Afrique par rapport à la finition de ceux d'Orient. On note que la plupart de ces derniers sont construits en métal, avec une perfection de sonorité extraordinaire : cloches, cymbales, métallophones, gongs.

S'il existe dans des pays de civilisation très différente des instruments de caractère identique, tel le xylophone que l'on trouve tant en Afrique qu'en Asie, c'est que les éléments les plus rudimentaires dont dispose l'homme ont toujours les mêmes propriétés : le feu peut chauffer, cuire, fondre, sécher, déformer ; l'eau peut délayer, fondre, assouplir, laver, tanner ; l'air peut sécher, aviver une combustion. C'est par ces principes que l'homme a traduit concrètement son imagination.

Chapitre Premier

LES PEAUX

Ce sont tous les instruments dont la mise en vibration se fait, par la percussion de la main ou avec des baguettes, sur une peau, parfois sur deux peaux. Ils possèdent un fût sur lequel sont tendues une ou deux peaux : celles-ci étaient à l'origine, dans les sociétés tribales, et dans certains cas, humaines. En général, elles sont de chèvre, de mouton, et de veau par la suite. Tous ces instruments, hormis les timbales, donnent des sons indéterminés, sans note exacte, mais il est facile, en raison de leur taille, de les classer en registres, grave, médium, aigu. Le plus fondamental de ces instruments, et qui, à titre d'exception, s'accorde, est la timbale.

I. — La timbale

Nous avons vu l'origine du mot dans le ntumpane des Ashanti d'Afrique équatoriale, l'atumban ou timbana de Côte-d'Ivoire, le naqqara des Arabes, devenu la nacaire guerrière du Moyen Age et l'ancêtre même de notre timbale. Très présentes en Asie, les nacaires s'appellent aussi tambours de Perse. Les musulmans qui, en 1291, prirent d'assaut Saint-Jean-d'Acre, faisaient précéder leur troupes par « six cents nacaires » montées sur trois cents chameaux et toutes battues ensemble. Les batailles livrées par Khoubilai-Khan, descendant de Gengis-Khan, contre les Sarrazins, ne se déclenchaient

qu'après l'appel des grandes nacaires de combat.

En effet, on raconte que les seigneurs qui étaient attaqués recevaient avant la bataille et sur le terrain qu'ils avaient choisi eux-mêmes leurs adversaires. Pendant deux jours pleins, et avant l'affrontement, les deux sociétés en présence se livraient à une sorte de fête qui durait aussi bien la nuit que le jour, et au cours de laquelle beaucoup de musiciens étaient présents, notamment de merveilleux instrumentistes à cordes de race tartare. Au matin du combat, les troupes se plaçaient face à face sur les collines au-dessus de la plaine où s'installaient les joueurs de nacaire. « Pas une flèche n'était tirée avant l'appel de la grande nacaire » nous disent les écrits. Puis c'est la charge immédiate dès que le son martelé est parvenu au pied des collines.

Les nacaires étaient en forme de bassines de cuivre et se jouaient à cheval et par paires ; leur son était déjà, dit-on, en accord de quinte entre le grave et l'aigu, et même en quarte comme elles le resteront dans leur premier emploi dans l'orchestre.

Ces instruments pénétrèrent en Europe au retour des croisades. En 1310 en Angleterre, on parle de « Jean le Nakerer ». En 1322, c'est en France, sous Charles le Bel, « Michelet des Naguarres ». Il existe un marcarin chez le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. D'autre part, en 1503, le roi de Hongrie, Mathias Corvin, a son joueur de timbales qui joue à cheval.

A la Renaissance, en France, François Ier avait à sa cour, parmi ses musiciens, un virtuose timbalier qui donnait des concerts tout seul en jouant jusqu'à dix-huit timbales : il jouait dans les châteaux, tout en haut du chemin de ronde, et installait ses nombreuses timbales de façon à ce qu'elles soient cachées par les superstructures des créneaux, et,

spectaculairement, il utilisait les « ajours » de ces mêmes créneaux pour se livrer à des exercices de voltige avec ses baguettes, en courant d'une timbale à l'autre. Cela devait être un véritable exercice de force pour l'artiste de jouer aussi longtemps si l'on estime que, placées l'une à côté de l'autre, dix-huit timbales occupent une distance de plus de vingt mètres.

Sous Louis XIV, c'est J.-B. Lulli qui instrumente des ouvrages avec présence de timbales ; on en trouve dans l'opéra *Thésée* écrit en 1675. Pour Lulli, comme pour J.-S. Bach, les timbales se jouent par paires. En effet, le compositeur écrira deux notes (pour deux timbales) représentant pour l'harmonie de l'époque la note « tonique » pour la timbale aiguë, et la « dominante » pour la grave. Pendant longtemps, d'ailleurs (jusqu'aux dernières symphonies de Beethoven), les timbaliers ne jouent que sur deux timbales : ceci dit de façon générale, car il existe, bien entendu, un certain nombre d'exceptions, telle la *Marche à quatre timbales* pour le Carrousel de Monseigneur, écrit en 1685 par Philidor l'Ainé, voire le *Requiem* de Gilles, datant de la fin du XVII^e^ (nouvelle version en 1764) et qui aurait fait appel à plusieurs timbales. Lulli utilisera aussi les timbales dans la musique militaire, mais il devra se contenter la plupart du temps de deux timbales puisqu'il s'agit de marches pour la cavalerie, et, de ce fait, les timbales étaient suspendues aux flancs d'un cheval. Ces instruments sont encore aujourd'hui en usage à la fantare de la Garde républicaine à Paris.

En outre, les précurseurs considéraient les timbales comme un instrument « transpositeur ». Ceci est très important pour démontrer que déjà à cette époque le timbalier devait être un musicien possé-

dant « l'oreille absolue » (chanter la note juste sans aucun repère). On ne le dit jamais assez et, aujourd'hui encore, le timbalier est le seul musicien de l'orchestre symphonique devant posséder obligatoirement l'oreille absolue. Ainsi Bach et Lulli écrivaient pour la lecture deux notes inscrites dans le registre médium de la portée (ex. : *sol-do* ou *la-ré*). Mais le timbalier, au moment de l'interprétation, devait repérer à l'oreille la tonalité de l'orchestre en écoutant généralement les trompettes, et accorder ses timbales en *la-ré* par exemple, si la tonalité était en *ré*. Seul fait de l'époque, les notes ne changeaient pas de ton au cours de l'exécution d'une œuvre ; si le compositeur faisait moduler son orchestre, il n'écrivait aucune intervention au timbalier et le faisait sagement compter les mesures pour retrouver son jeu lorsque l'orchestre revenait à la tonalité initiale.

Haydn et Mozart supprimeront, pour la commodité de lecture, la transposition, et écriront sur la partie de timbales les véritables notes ; cela n'empêchera pas le timbalier d'utiliser son oreille absolue afin d'accorder ses timbales dans le ton juste. Beethoven, à partir de la *Neuvième Symphonie* (1823), utilisera une troisième timbale : il sera, malgré la symphonie de Haydn dite « roulement de timbale », le grand précurseur de cet instrument, avec la *Cinquième Symphonie* (les trois coups représentant le destin) et la *Neuvième Symphonie* et son fameux scherzo dans lequel Beethoven prête à la timbale un caractère tonal ; c'est elle qui donne, en effet, à l'orchestre la note *fa*, indiquant derrière le *ré* des cordes qu'on est en *ré* mineur.

Il faudra attendre Berlioz pour voir le vocabulaire de la timbale s'alimenter abondamment. Berlioz reconnaîtra un pouvoir indiscutable à cet instru-

ment, soudain magistral, de l'orchestre, et si Debussy, beaucoup plus tard, écrit : « La musique de percussion en est encore au stade de la musique de cirque », il est difficile de mettre en cause la « Marche au supplice » de la *Symphonie fantastique* ou toutes les « ouvertures » à deux timbaliers, encore moins les huit timbaliers jouant sur seize timbales les interventions vertigineuses du *Requiem*. Le nouvel élément chez Berlioz est qu'il demande au timbalier de s'accorder et de changer l'accord en cours de jeu. Massenet, Gounod, Saint-Saëns et C. Franck agiront de même.

Richard Wagner, dans toute la « Tétralogie », apporte aux timbales un caractère profondément dramatique. C'est le leitmotiv. La timbale devient un instrument thématique et c'est ainsi que les personnages de Fafner et de Fasolt de *L'or du Rhin* n'apparaissent jamais sans leur réplique musicale exprimée aux timbales. Il s'agit d'un thème grave et pesant qui sera intitulé par l'auteur « le thème des géants ». Dans le deuxième acte de *La Walkyrie* (1852), et alors que sur scène le dieu Wotan annonce à Brunhilde qu'elle est condamnée à perdre son pouvoir de divination, Wagner écrira une page d'une beauté extraordinaire dont le meneur sera le timbalier (scène écrite pour deux timbaliers mais qui est aujourd'hui interprétée par un seul) sur un rythme simple.

Il est tout à fait regrettable que Wagner n'ait pu profiter de cette grande révolution instrumentale que fut la réalisation de la timbale moderne dite « mécanique à pédale », créée en 1871 par Pittrich de Dresden. Sur cette nouvelle timbale, l'interprète s'accorde non pas avec les mains (clés à serrer) mais avec le pied, ce qui lui permet de continuer à jouer tout en changeant son accord à l'aide de la pédale.

Ce nouveau mécanisme ne sera utilisé que vers 1930 et il nous est même permis de penser que R. Strauss n'a guère tenu compte de ce procédé. En effet, s'il écrit des parties extrêmement difficiles pour les timbales dans la plupart de ses œuvres, notamment dans l'opéra *Salomé*, il est prouvé que toutes les interventions sont parfaitement jouables avec quatre timbales à clés. S'il avait connu la timbale à pédale, il n'aurait pas manqué de l'étudier de très près et de l'utiliser en avant-gardiste.

C'est B. Bartók qui surpassera tout le vocabulaire en 1937, avec la *Sonate pour deux pianos et percussions* : c'est une œuvre de musique de chambre, donc de partie soliste, et bien qu'en 1918 I. Stravinsky ait apporté dans l'*Histoire du soldat* une percussion absolument soliste, il n'use pas dans cette œuvre de timbales, les ayant consacrées au rang de l'orchestre dans *Le sacre du printemps*. Bartók, dans la *Sonate*, rend la timbale « mélodique », forçant le barrage des plus récalcitrants qui s'obstinent à toujours parler de « bruit » quand il s'agit de percussion. Nous signalons ici que Bartók apporte pour la technique un nouvel élément : le glissando ; cela grâce à la pédale qu'il appréciait beaucoup. Le musicien, pour obtenir le glissando, doit « triller » avec ses baguettes sur la peau alors que, pendant ce temps, son pied manœuvre la pédale de haut en bas ou *vice versa*. Cet effet sera précieux aux contemporains de l'Ecole polonaise.

Puisque les styles et les systèmes vont se diversifier à partir de l'époque contemporaine, on peut noter cependant dans le système classique Chostakovitch qui gonfle abondamment et de façon importante le répertoire des timbales d'orchestre dans ses nombreuses symphonies. Il faut aussi mentionner S. Prokofiev, les musiciens russes utilisant toujours à

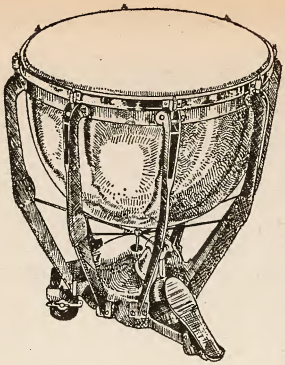
l'exemple du Groupe des Cinq, de très grandes orchestrations.

Dans le domaine « sériel », bien que les Viennois Schönberg et Berg écrivent des œuvres à orchestration massive, les compositeurs en viennent de plus en plus aux petites formations d'orchestre. On en arrive à spécialiser les instruments et à introduire dans la création musicale des instruments nouveaux, au timbre original (ex : utilisation du *cymbalum* par P. Boulez dans *Eclat*, 1964). De ce fait, les compositeurs diminuent l'emploi des timbales, les parties deviennent plus simples et l'instrument ne s'emploie plus que pour des effets bien précis. C'est P. Boulez qui rétablit, avec *Pli selon pli*, pour grand orchestre, l'emploi très important de la timbale : il écrit pour elle une partie extrêmement difficile avec de nombreux changements d'accords sur cinq timbales ; le jeu de ces instruments, chez Boulez, suppose toujours une très grande virtuosité.

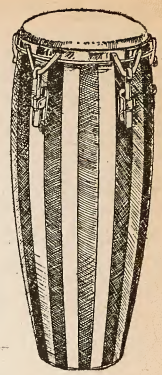
Quant à la musique de l'Est, il faut citer l'Ecole polonaise qui demeure depuis les quinze dernières années très inspirée dans la musique de percussion, donc des timbales. Les plus illustres compositeurs sont Lutoslawsky, Serocki et Penderecki.

En Amérique latine, on trouve l'aspect contemporain de la timbale chez Villa-Lobos, Brésilien ; chez Ginastera, Argentin ; chez Chavez, le fondateur du Conservatoire de Mexico, qui, avec sa *Toccata* écrite en 1946 et *Tambucco* datant de 1962, donne aux timbales un rôle tout à fait primordial.

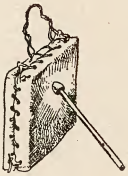
En France, enfin, tandis que la plupart des compositeurs confirment l'utilisation de la timbale et sa valeur propre au sein des instruments de percussion, G. Amy, dans *Trajectoires*, écrit une partie pour cinq timbales au style robuste et précis. Cela redonne aux instruments leur vrai « sang », leur authentique



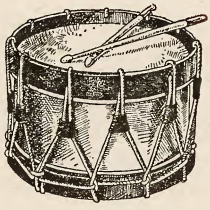
Timbale à pédale
Ludwig



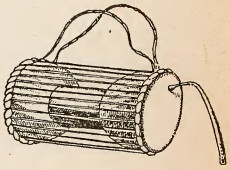
Tumba



Tambour
sur cadre



Tambour militaire



Tambour d'aisselle

Fig. 3

pouvoir de soutien de l'orchestre, justifiant pour le timbalier sa qualité de fameuse « oreille absolue », avec les multiples changements d'accords, l'interprétation des notes appuyées, les attaques précises et tous les aspects de la musique concrétisant cet instrument.

II. — Le tambour

1. **Origine et historique du tambour.** — Le mot « tambour » provient de langues très différentes. D'après certains auteurs, écrit J. Baggers, « il nous vient de l'élément roman et dérive de la racine *tab*, adoucissement de *tap* dont on a formé le mot « taper », frapper ». On le fait dériver parfois du mot hébreux *toph* qui signifie également « taper », mais on le trouve aussi dans le persan *tambur*, *tambuck*, *tabir*. Tous ces éléments auraient participé à la formation du mot « tambour ».

L'origine de cet instrument est inconnue car les instruments de percussion remontent aux sociétés les plus primitives de l'humanité. L'un des documents les plus anciens révélant l'existence du tambour est constitué par un ensemble de fresques appartenant aux tombes égyptiennes de la XII^{e} Dynastie (env. 2500 av. J.-C.) : très employé dans les rites religieux, les fêtes et les combats, l'instrument est composé d'un fût en bois ou en terre cuite et d'une seule peau collée sur une des deux ouvertures. Vers 1500 av. J.-C., les Assyriens jouaient avec les mains sur des tambours coniques attachés à la ceinture et dont la peau était clouée sur le fût. Enfin, le *tympanon (tympanum)* de l'Antiquité grecque et romaine était un grand tambour sur cadre circulaire possédant une ou plusieurs peaux et frappé avec la main ou avec une baguette. Tous les peuples revendiquaient l'origine du tympanon

et appelaient par ce nom des instruments très différents pouvant être considérés comme les ancêtres du tambour et du tambour de basque actuels. Ainsi naquit une certaine confusion quant à l'application de ce terme utilisé jusqu'au XVI^e siècle. Les textes de l'Antiquité nous apportent des témoignages précieux : Ménandre signale l'usage du tympanon chez les Huns, Héliodore chez les Ethiopiens, Strabon chez les Cimbres et Plutarque chez les Perses et les Parthes.

Dans les armées de l'antique Germanie, des prêtresses frappaient à coups redoublés des peaux tendues sur le devant des chariots pour animer le courage des guerriers au combat. En Asie, les Hindous et les Malais possédaient de multiples variétés de tambour. En Chine, environ 2 598 ans avant notre ère, l'empereur Chao-Hao prescrivait l'usage du tambour pour animer les soirées de sa Cour. On peut affirmer que ce furent les peuples d'Orient qui apportèrent les premiers perfectionnements à ces instruments ainsi qu'en témoignent les reproductions des premiers tambours.

En Océanie et en Amérique précolombienne, nous retrouvons là aussi de grandes différences. Mais c'est surtout en Afrique que le tambour occupa une place de premier ordre parmi les instruments de musique : indispensables dans les cérémonies rituelles et les fêtes, nombre d'instruments, de formes et de dimensions variées, se sont transmis au cours des siècles jusqu'à nos jours. Les fûts cylindriques sont toujours en bois et les peaux recouvrant chaque extrémité sont tendues par des lanières de cuir. On frappe avec les mains ou avec une seule baguette.

Au début du Moyen Age en Europe, troubadours et trouvères accompagnaient leurs mélodies avec des tambourins. Les guerriers de Charles Martel et

de Charlemagne connurent les instruments de percussion grâce à leur lutte contre les rois maures. La *Chanson de Roland* rapporte que Marsiliès, chef des Sarrazins, faisait « suner ses taburs » à Saragosse avant de se mettre en marche. Mais, selon Joinville, c'est surtout pendant les Croisades vers les Lieux Saints que les chevaliers chrétiens prêtent attention au bruit des tabours et des nacaires engageant le combat chez les Sarrazins. Le tambour est aussitôt adopté par les Espagnols, les Allemands, les Italiens et les Anglais, pour des besoins militaires.

Il apparaît en France en 1347 avec l'entrée d'Edouard III à Calais. Il devient partout en honneur dans l'infanterie et l'armée règle le pas sur son rythme. Au XV^e^ siècle, la légende de Ziska, chef des Hussites, est très caractéristique : il ordonna que l'on tendît de sa peau un tambour pour mettre encore en fuite les ennemis après sa mort... Vers 1515, sous François I^er^, apparaissent les premières ordonnances réglementant les tambours dans l'armée. Ainsi ils entraient dans l'Histoire de France. Sous Louis XIII, Louis XIV et Louis XV, seuls les corps de Mousquetaires ne furent pas autorisés à posséder des timbales mais durent conserver leurs tambours, témoins des hauts faits d'armes.

D'abord à fût très long, le tambour atteint sa forme définitive dès le début du XVIII^e^ siècle. Le tambour militaire devait poursuivre sa carrière et s'enrichir d'un répertoire important durant l'épopée napoléonienne. Les Marches, Batteries, Retraites du I^er^ Empire étaient, en effet, le témoignage d'une tradition vivante qui exigeait des interprètes de talent ayant une grande technique instrumentale.

Dès 1706, le tambour fait sa première apparition à l'Opéra, dans la tempête, au quatrième acte d'*Alcyone* du violiste Marin Marais. Plus tard, de nom-

breux compositeurs parmi les plus célèbres écriront pour cet instrument : Meyerbeer dans *Le Prophète*, Berlioz dans la *Symphonie fantastique*, le *Te Deum* et *La Damnation de Faust*, Gounod dans *Faust*, puis Bizet, Lalo. Le tambour est alors définitivement adopté dans l'instrumentation de l'orchestre lyrique et symphonique.

2. **Définition et description du tambour.** — Le tambour est un instrument à percussion dont le son est indéterminé ; il ne s'accorde pas mais peut avoir des sonorités plus ou moins claires. Il en existe de très différents :

A) *Le tambour militaire* est composé d'un fût cylindrique en cuivre, en aluminium ou en bois, recouvert à ses extrémités de deux peaux de veau ou de mouton. A la partie supérieure, la peau sur laquelle on frappe est appelée « peau de batterie ». A la partie inférieure se trouve la « peau de timbre » plus fine. Les peaux sont roulées sur deux cercles en bois percés en différents points pour assurer le passage d'un cordage muni de tirants en cuir qui tendent les peaux et permettent d'obtenir un son d'autant plus aigu que la tension est plus forte. D'autre part, le « timbre » du tambour est constitué par une corde de boyau fixée sous la peau de timbre. La tension plus ou moins grande de cette corde donnera précisément au son un timbre plus ou moins clair.

Le *pontet*, petite pièce en cuivre fixée sur le fût, possède un pas de vis utilisé pour tendre le timbre qui s'y trouve relié à l'aide d'un crochet. Le timbre peut être formé de plusieurs cordes. Les deux baguettes sont en bois d'ébène et leurs extrémités, appelées « olives », frappent le centre de la peau. En marche, le tambour militaire est maintenu par

un collier de cuir, le « baudrier », de telle sorte qu'il puisse reposer sur la cuisse gauche sans gêner les mouvements de l'exécutant. Dans l'orchestre, il est posé sur un support métallique pliant. Utilisé dans l'orchestre symphonique, il est muni de vis de serrage assurant la tension séparée des peaux et d'un déclencheur permettant de mettre et d'enlever rapidement les timbres en soie filée ou en ressorts métalliques.

En France, la technique du tambour militaire se développa particulièrement avec l'emploi soliste de cet instrument dans les batteries du Ier Empire (*Diane*, *Rigaudon*, *Chant d'honneur*, *Batterie d'Austerlitz*, etc.), les *Retraites françaises*, les *Marches réglementaires de l'Armée et de la Légion*, *de la Garde républicaine*. La technique du tambour est basée sur l'étude du « roulement » qui est un phénomène sonore destiné à créer un son continu à partir de sons brefs. Pour obtenir cet effet, on frappe deux coups de baguettes alternativement de chaque main à une vitesse très régulière et très rapide.

Enfin, il existe de nombreuses combinaisons de « coups de baguettes » définies avec une grande précision et désignées d'abord par onomatopées (fla, ra, fla ga da, pa ta fla) pour aboutir ensuite à des définitions plus élaborées (raté, sauté, coulé-sauté, moulin, volant, etc.). L'exécution correcte du répertoire de tambour militaire exige une technique très approfondie.

Les multiples possibilités sonores du tambour sont mises en évidence par l'utilisation du *tambour voilé* ou du tambour militaire sans timbres. Le tambour voilé, dont le son plus sourd est obtenu en fixant un voile sur la peau de batterie, est généralement employé pour les cérémonies militaires funèbres. On le retrouve cependant à l'orchestre dans cer-

taines œuvres lyriques (*Faust* de Gounod, *La Tosca* de Puccini). Sans timbres, il produit également un son sourd (*La Création du Monde* de D. Milhaud). Enfin, on appelle *caisse roulante* un tambour militaire sans timbres dont le fût est plus long que celui du tambour : la sonorité devient alors plus sombre.

B) *Le tambour bâlois* est un tambour militaire à fût très long. Il apparaît dès le Moyen Age dans les manifestations populaires. De nos jours, à l'occasion du carnaval de Bâle, des cliques de fifres et de tambours, défilant à la lueur des torches, réveillent les habitants de la ville à quatre heures du matin pour annoncer, selon la tradition, le début des réjouissances. Le public assiste aussi à des concours de ce tambour dont le répertoire est très riche. Rolf Liebermann a écrit un concerto pour tambour bâlois et orchestre, dédié au Dr Berger, lui-même auteur de méthodes.

C) *La tarolle* possède un petit fût en cuivre, un seul serrage à vis, des timbres en boyaux. Utilisée dans les harmonies et les fanfares, elle rappelle, par sa facture, le tambour, mais sa sonorité aiguë évoque déjà celle de la caisse claire.

D) *La caisse claire* est, par définition, un « petit tambour à son clair » possédant un fût plus court que le tambour militaire, deux cercles garnis de tringles latérales et un serrage séparé des deux peaux au moyen de vis à clés. On retrouve la plaque de timbres en soie filée ou les ressorts métalliques sous la peau inférieure, et, sur le fût, le déclencheur de timbres dont nous avons parlé dans le paragraphe sur le tambour de l'orchestre symphonique. La caisse claire a pour support un pied métallique pliable. On utilise généralement des baguettes de

bois verni plus légères que les baguettes de tambour, mais aussi des balais métalliques, surtout dans le jazz.

Si la technique est basée sur celle des tambours, elle s'en distingue par une position différente des baguettes et un jeu plus subtil, mis particulièrement en évidence dans les faibles dynamiques. La sonorité très caractéristique, plus claire que celle du tambour, apte à traduire un rythme avec précision, lui confère un rôle d'instrument rythmique par excellence.

Née au XIX^e^ siècle, la caisse claire est aussitôt employée dans l'opérette viennoise. On l'appelle encore tambour quand elle entre dans l'orchestre symphonique et elle est bientôt considérée comme instrument soliste dans certaines œuvres des plus grands compositeurs : le *Capriccio espagnol* et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov, les *Danses du Prince Igor* de Borodine, les *Nocturnes* (Fêtes) de Debussy, le *Boléro* de Ravel, l'*Histoire du soldat* de Stravinsky, la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók, les cinq pièces opus 10 de Webern, etc. Aujourd'hui, la musique contemporaine et le jazz ont donné à cet instrument un rôle de premier plan.

E) *Les tom-toms*, dont le nom provient d'une onomatopée, apparaissent avec les premiers orchestres de jazz américains vers 1930. Leur existence est née, sans aucun doute, du désir de retrouver la sonorité de certains tambours africains. Ils apportaient alors à la percussion une couleur nouvelle en reproduisant le son de la caisse claire, sans timbres, à des hauteurs très différentes.

De la famille des tambours, ils s'en distinguent par des fûts de différentes longueurs et par une sonorité moins brillante due à l'absence de timbres.

Recouverts, eux aussi, aux extrémités, par deux peaux dont la tension séparée s'effectue toujours selon le même principe, ils sont souvent groupés par jeu de trois tom-toms, grave, moyen, aigu, suivant la taille. Ils peuvent produire des sons indéterminés ou être accordés. On emploie des baguettes à tête de feutre, des baguettes de caisse claire ou des balais métalliques.

Dès 1918, Stravinsky leur confie un rôle de soliste dans l'*Histoire du soldat.* De nombreux compositeurs s'y intéresseront par la suite dont H. W. Henze *(Antiphone)* et A. Jolivet *(Deuxième Concerto pour trompette).* Aujourd'hui, on les entend très souvent dans les œuvres de musique contemporaine et dans le jazz.

F) *Le tambour chinois* fut importé en France vers 1920 par les orchestres américains : deux peaux épaisses, ornées de dessins chinois, sont clouées aux extrémités d'un fût en bois.

G) *Le tambourin provençal* est, en réalité, un tambour retourné, au fût long et étroit. Le « timbre » est constitué par une cordelette tendue diamétralement sur la peau supérieure et qui, au contact de celle-ci, vibre en produisant un son nasillard imitant le chant des cigales et des abeilles, dit-on en Provence. L'origine du tambourin provençal est assez vague ; toutefois, dans une xylographie de 1454 on remarque un joueur de tambour à « timbre supérieur » associé à un joueur de flûte. Dans *Le champion des dames* (Martin le Franc, XV^e^ siècle), il s'agit d'un joueur de « flûte et tabour », mais on ne voit pas de timbre sur la partie supérieure de l'instrument.

Les peaux de tambourin sont généralement en chevrette mais aussi en veau mort-né ou même en

peau de chien insensible aux effets de l'humidité. Destiné à accompagner les danses (farandoles), ce tambourin est suspendu au bras gauche du « tambourinaire ». La main droite tient le *masseto*, petite baguette dont on « touche » le tambourin. Bizet emploie cet instrument pour rythmer la célèbre farandole de *L'Arlésienne*. Dans le midi de la France, existent aussi le tambourin basque et le tambourin de Gascogne.

III. — Les instruments à peau unique

Ils sont dits « exotiques ». Les trois premiers que nous allons étudier sont les lointains descendants d'instruments africains. Ceux que nous pratiquons actuellement sont originaires d'Amérique latine et des Antilles, en particulier Cuba, où on les emploie dans les orchestres de musique traditionnelle (musique typique) de ces pays. Toujours composés de deux éléments, grave-aigu, correspondant à deux fûts de longueur et de diamètre différents, ils possèdent tous une peau supérieure tendue sur un fût dont la base est ouverte.

1. **Les tumbas ou congas** se présentent sous la forme de deux longs fûts en bois dont la forme renflée à la partie supérieure rappelle celle d'une amphore dépourvue de sa pointe inférieure. On frappe avec les mains sur une peau de buffle très épaisse, tendue sur l'ouverture supérieure. Différentes sonorités sont obtenues en jouant avec la paume ou avec les doigts, au centre ou au bord de la peau. Ces instruments sont disposés sur des supports métalliques.

2. **Les timbales créoles** ont des fûts cylindriques beaucoup plus courts et sont jouées avec de fines

baguettes de bois dans le style de la musique typique d'Amérique latine.

3. **Les bongos**, qui possèdent des fûts plus petits, donnent des sons plus aigus et sont frappés avec les mains et les doigts. On les joue aussi, dans les œuvres de musique contemporaine, avec des baguettes de caisse claire.

4. **Le tambour sur cadre** est composé d'une seule peau tendue sur un fût très court. On le joue avec des baguettes en bois ou à tête de feutre. C'est, à l'origine, le tympanon de l'Antiquité grecque et romaine. Les jongleurs du Moyen Age rythment les mélodies à l'aide de cet instrument. Dans la musique contemporaine, P. Boulez s'en sert magistralement pour colorer la pièce II du *Marteau sans maître*.

5. **Le tambour à corde** est composé d'un fût de tom-tom grave monté sur un support métallique en position élevée. A la partie supérieure se trouve une membrane tendue au centre de laquelle est fixée une corde retenue à l'intérieur par un nœud. En entourant la corde d'une pièce de toile ou de cuir colophanée, en serrant légèrement la main et en tirant de haut en bas, on obtient, par vibration de la peau, un son grave évoquant le rugissement du lion. E. Varèse est le premier compositeur qui utilisera cet instrument dans *Ionisation* (1931).

On rencontre de nombreuses variétés de tambours à friction en Afrique et chez les Indiens d'Amérique latine, fabriqués artisanalement à l'aide de calebasses. Dans la *cuica*, la corde est remplacée par une fine baguette fixée sur la peau : le son aigu de cet instrument se distingue facilement dans la musique des danses brésiliennes. En Allemagne, le

waldteufel, aujourd'hui considéré comme un jouet, est le plus aigu de ces instruments : de grande taille, il était autrefois en terre cuite, en bois ou en métal, et donnait un son plus grave.

IV. — La grosse caisse

Au XVIII^e siècle, on la trouve dans la musique militaire turque. Hændel la fait entrer dans l'orchestre classique avec *Saül*. En 1782, Mozart y fait appel dans *L'enlèvement au sérail*. On peut l'entendre dans la *Symphonie militaire* de Haydn. En France, J.-B. Lemoyne l'emploie pour la première fois avec les cymbales dans son opéra *Nephté* (1789). Beethoven en fait un usage pittoresque dans sa *Bataille de Vittoria* (1813).

C'est un gros tambour à deux peaux. Une peau est frappée avec une grande mailloche recouverte de feutre pour les coups simples, et deux mailloches pour les roulements. Un serrage permet la tension séparée des peaux selon le principe énoncé dans le paragraphe sur le tambour. Il existe des modèles de tailles très différentes.

V. — Les drums

Dans le jazz, on se sert de la grosse caisse à pédale. Une mailloche plus petite est fixée sur un mécanisme à pédale actionné par le pied. L'ensemble des instruments à peau très caractéristique de la batterie de jazz (drums) réunit au moins une grosse caisse à pédale, une caisse claire et plusieurs tom-toms. Il est toujours complété par une cymbale charleston à pédale.

La connaissance des musiques traditionnelles de différents pays du monde permet de constater que

la présence d'instruments à percussion dits « à peau » ou « à membrane » est tout à fait remarquable dans la plupart de ces pays. Très nombreux, ces instruments possèdent souvent une sonorité originale très colorée et très caractéristique. Parmi les instruments dont la peau est tendue sur un fût, il convient de citer les *tablas* indiens : des virtuoses tels que Chaturlal et Alla Rahka, partenaire favori de Ravi Shankar, les ont fait connaître dans les pays occidentaux. Le *zarb* iranien sonne magnifiquement sous les doigts de Chemirani et la *derbouka* d'Afrique du Nord, jouée par Guem, est un instrument aux possibilités très nombreuses.

C'est essentiellement en Afrique et en Asie que l'on découvre une multitude de ces instruments à peau d'une infinie variété.

Chapitre II

LES BOIS

Instruments à sons déterminés

I. — Le xylophone (bois sonore)

C'est le nom qui fut donné au siècle dernier à un instrument dont l'origine asiatique est très ancienne. Il était composé de madriers de bois desséché posés sur les jambes croisées de l'exécutant assis en tailleur, et frappé avec des morceaux de bois. Plus tard, on fixa ces lames de bois sur une caisse de résonance parfois délicatement sculptée. Il prenait ainsi le même aspect que le métallophone joint à lui et aux tambours, encore aujourd'hui, dans la musique « khmère » des orchestres « pin peat » au Cambodge. Cette musique religieuse traditionnelle meuble les cérémonies de pagode, les processions, et accompagne les danses royales, les théâtres d'ombres et autres formes de drames dansés.

On suppose que c'est cette forme d'instruments qui parvint dans l'est de l'Afrique (Mozambique) au XIVe siècle où il eut jusqu'à seize lames posées sur des troncs de bananiers. En Malinké, tribu venant du Mali, de la Guinée et du Sénégal, l'instrument fut appelé *bala* et son joueur le *balafo*, comme nous l'avons dit plus haut. Les indigènes trouvaient sur place un bois convenant à sa fabrication : palissandre, bois de rose, etc., encore utilisés. Sur les instruments les plus graves, la caisse de résonance était remplacée par un tube résonateur

sous chaque lame. Des sortes de courges vidées et séchées étaient d'abord choisies pour amplifier la résonance de la lame. A l'origine, l'étendue de l'instrument exclusivement aiguë se développa dans le grave ; ceci permit la formation d'ensembles de balafons de tessitures différentes.

Le 5 décembre 1562, le P. A. Fernandez, prêtre jésuite portugais, décrit de manière très précise la façon de jouer des xylophones par la tribu « timbila », de la région de Tchopi, en Zambézie, dans le Sud-Est africain : ils étaient accordés dans les modes mélodiques : pentatonique (5 sons), hexatonique (6 sons), heptatonique (7 sons), modes d'origine asiatique. Une lamelle ou des cocons d'araignée étaient fixés dans le résonateur de la lame, ce qui lui donnait un timbre pincé, nasal, éclaircissant la résonance : c'est le même principe que l'on retrouvera sur le *marimba* mexicain. Mais cet ajout n'a pas été adopté par toutes les tribus africaines. Selon les modes mélodiques qu'elles utilisaient, la construction du xylophone variait de quatre à seize lames : il était alors joué par quatre musiciens, à huit mains. De nos jours, on peut en voir en Afrique du Sud : leurs lames atteignent un mètre, la largeur étant de vingt centimètres ; le son est plus grave que celui de nos instruments perfectionnés. Le résonateur est un simple fût métallique cylindrique. Cette musique modale et rythmique accompagne, selon les tribus, les danses populaires (nord de la Côte-d'Ivoire) ou les funérailles (comme à Seronfo). Le plus remarquable en est la polyrythmie mélodique. Des chœurs chantés se joignent parfois aux balafons ou différents instruments à peau.

Sur notre continent, on suppose qu'un instrument portable, de forme simple, provenant d'Asie, était joué par des musiciens ambulants au XV^e^ siècle.

En Allemagne, cet instrument rudimentaire avait plusieurs dénominations : *hülzernglächter*, *holzharmonika*, *holzfiedel*, *strohfiedel*. En France, les expressions suivantes étaient employées : *psaltérion de bois*, *claquebois*, *patouille*, *échelette* ; en italien, *sticcato*.

Le plus ancien document est une sculpture sur bois figurant sur un tableau intitulé *Hülzernglächter*, dans la collection *Totentanz* (1511) de H. Holbein. Sur cette sculpture, la Mort porte l'instrument du même nom attaché aux épaules. Contrairement au xylophone extra-européen, il n'a subi aucune évolution, étant composé de quelques lames de bois. Les lames de ce psaltérion ou claquebois étaient posées soit sur une table sur laquelle était étalée de la paille pour ne pas en étouffer la sonorité, soit elles étaient fixées sur un léger châssis en bois suspendu au cou de l'exécutant à l'aide d'une corde, soit assemblées, tenues verticalement d'une main au moyen d'un fil, et frappées avec une baguette de bois par l'autre main. Cet instrument n'était pas reconnu ni employé par les compositeurs de musique symphonique mais il était très répandu comme instrument populaire.

En 1528, Agricola présente un psaltérion de bois avec vingt-cinq lames représentant trois octaves diatoniques. Ce n'est qu'au XIX^e^ siècle, sous son nom actuel, qu'il fut conçu chromatiquement et utilisé par les compositeurs. Saint-Saëns l'employa pour la première fois dans la « Danse des fossiles » du *Carnaval des animaux* et dans la *Danse macabre* (1874).

Dans certaines régions des Alpes et d'Europe centrale, à la fin du siècle dernier, existait un xylophone en forme de trapèze où les lames étaient disposées sur quatre rangées. Au lieu de l'être de gauche à droite ou inversement, elles l'étaient perpendiculai-

rement devant l'exécutant, non dans l'ordre chromatique du clavier du piano, ce qui nécessitait une première étude du clavier ; par contre, cela permettait plus de virtuosité en raison de la proximité des lames, notamment en *sol* majeur ou en *do* majeur, deux tonalités spécialement étudiées pour exécuter des morceaux talentueux. Ignorant l'origine exacte de la disposition du clavier, on pense qu'elle a été copiée sur le *hackbrett*, instrument à cordes autrichien : grâce à cet instrument populaire, de la musique brillante a été écrite dans certaines régions (des galops et des fantaisies comme *Zirkus Renz* de G. Peter). Au temps du cinéma muet, les orchestres des salles jouaient souvent des morceaux de ce genre avec un xylophoniste soliste. De nos jours, le xylophone sert encore dans les cirques où il est joué par des clowns.

II. — Le marimba

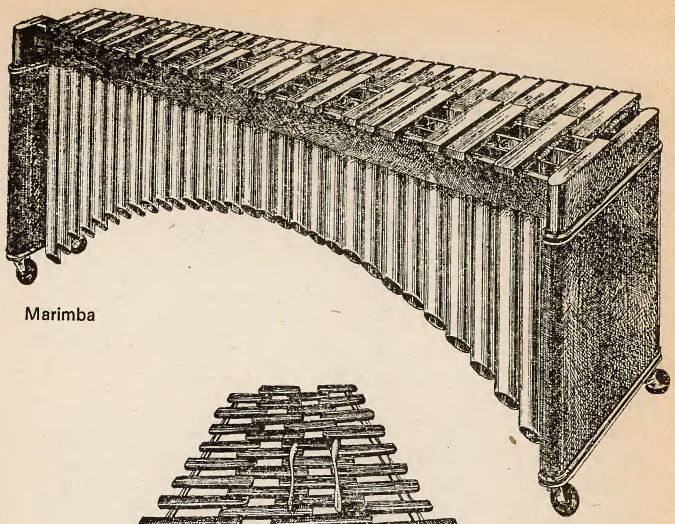
Le balafon importé sur le continent américain par les esclaves de Zambézie au début du XVI^e^ siècle donne naissance au marimba (nom indien) qui fut adopté par les Indiens Colorado et Cayapa de l'Equateur. Il s'est très largement répandu en Amérique centrale puis est devenu l'instrument national au Guatemala. C'est un exemple caractéristique d'un instrument qui subit trois cultures différentes et qui évolua considérablement au Guatemala et au Mexique.

Au milieu du XVI^e^ siècle, les missionnaires firent pénétrer la musique européenne en Amérique centrale, c'est-à-dire notre mode tonal. L'instrument atteint cinq octaves chromatiques de tessiture, la plus aiguë étant la dernière du piano. Il est joué le plus souvent par quatre musiciens.

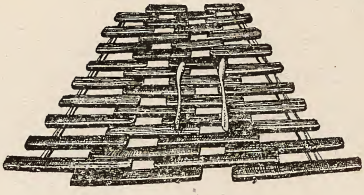
Le marimba est en bois de rose du Honduras ou en palissandre. Le tube résonateur sous chaque lame est en bois, et une languette fixée à l'intérieur lui donne ce timbre particulier différent de nos marimbas et de nos xylophones modernes ; autrefois, cette languette était souvent une membrane provenant de l'intestin du porc ou de la vache, alors que de nos jours elle est le plus souvent métallique. La sonorité du marimba peut être douce, surtout dans le registre grave : pour cela les baguettes employées ne sont pas en bois comme celles des xylophones, mais en caoutchouc dur pour l'aigu et l'extrême aigu, et plus grosses, recouvertes de fils laineux pour les sons graves.

Dans ces pays, le marimba fait encore partie de la musique folklorique, brillante, colorée et dansante. Quand on se promène le dimanche dans la banlieue de Mexico, à Xochimilco, en barque sur les étangs, on peut entendre la beauté du son des marimbas répercuté sur l'eau. Cette ambiance musicale populaire est complétée par le spectacle des costumes aux couleurs exubérantes et par la végétation abondante, le tout dans une luminosité unique. C'est « le bois qui chante » sur les eaux, comme le disent les Mexicains.

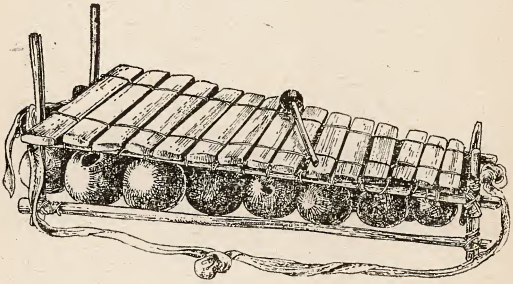
En 1910, aux Etats-Unis, J. C. Deagan conçoit un *nabimba* dont la tessiture est de cinq octaves très graves puisque trois d'entre elles sont inférieures au *do* médium du piano. Lui aussi en bois de rose du Honduras, la construction de cet instrument était semblable à celle des marimbas mexicains, mais ses résonateurs étaient sans lamelles, comme sur nos instruments actuels. Un *octarimba* a été fabriqué par Leedy en 1938 : chaque lame était divisée en deux parties ; sur celle de gauche, le son était grave, sur celle de droite, une octave



Marimba



Xylophone trapèze



Balafon

Fig. 4

supérieure. Construit comme le marimba normal, cet instrument était joué avec des baguettes à double tête. Curieusement, à cette époque, ni les instrumentistes, ni les commerçants n'étaient intéressés par ces prototypes qui n'ont pu survivre en Amérique du Nord.

III. — Le marimba et le xylophone dans le répertoire symphonique

La sonorité du xylophone utilisé dans l'orchestre symphonique est percutante et renforce souvent dans les tutti, en raison de son extrême aigu, le piccolo et le piano employés occasionnellement. Grâce à sa possibilité de jouer « staccato » (détaché) Stravinsky l'utilisera dans ses ballets *L'oiseau de feu* (1910) et *Petrouchka* (1911) ; dans les *Noces* (1914-20), œuvre pour voix solistes, chœur, quatre pianos, xylophone et cinq percussions, une partie soliste lui est confiée où sa sonorité sèche renforce le caractère percutant rythmique et volubile des quatre pianos dans le registre aigu. C'était la première fois que l'on écrivait une partie de xylophone aussi élaborée, mais l'instrument est encore sans résonateur, son registre limité à l'aigu et extrême aigu.

M. Ravel utilise le xylophone dans *Ma mère l'Oye* (1908) dans un solo sur cinq notes (mode pentatonique) de « La laideronnette ». B. Bartók écrit dans son ballet *Le mandarin merveilleux* (1919) une partie pour ce même instrument, mais c'est dans sa *Musique pour cordes, piano, célesta et percussion* (1938) qu'il lui confie le début du troisième mouvement où, sur une seule note tenue en accelerando puis ralentando dans l'extrême aigu, il crée une ambiance insolite et mystérieuse, dialoguant avec

les timbales chromatiques avant que le thème plaintif des altos se fasse entendre. Dans sa sonate pour deux pianos et deux percussions, Bartók nous prouve avec quelle subtilité et quelle rigueur il utilise les instruments de percussion, dont le xylophone exposant le thème final.

Dans d'autres œuvres, cet instrument donne une sonorité nouvelle dans la palette orchestrale traditionnelle ou dans un effectif instrumental réduit ; ainsi, dans *Kammermusik n° 1* de Hindemith (1922), une partie redoutable est écrite en dialogue avec le piano. Balakirev, Berg, Debussy, Gershwin, Humperdinck, Ibert, Kodaly, Pierné, Prokofiev, Puccini, Roussel, Schönberg l'utilisèrent en de brèves interventions dans leurs œuvres symphoniques, ballets ou opéras. Depuis le début du siècle, grâce à eux, la technique instrumentale a évolué pour toute la percussion et spécialement pour les instruments à claviers. Depuis 1920, on a construit des xylophones avec tubes résonateurs métalliques sous chaque lame. Leur tessiture s'est agrandie vers le grave sur le modèle des marimbas mexicains. Dans la *Suite en fa* de Roussel (1927) et l'opéra de Berg *Wozzeck* (1915-1919), on trouve les premières notes qui n'existaient pas sur le xylophone normal.

Grâce à cette évolution de l'instrument et de l'instrumentiste, le marimbaphone et le xylophone deviennent solistes. Messiaen les connaissant bien pour en avoir étudié la technique, écrit les *Oiseaux exotiques* (1955) où le xylophoniste est soliste avec le pianiste ; piano et xylophone dialoguent aussi avec les instruments de la petite harmonie et le glockenspiel : leurs timbres se mélangeant, l'auteur obtient cette couleur sonore si personnelle. De même dans *Chronochromies* (1960) où xylophone, marimbaphone, jeu de cloches-tubes, glockenspiel exé-

cutent des cadences entières solos en alternant avec les grands groupes de l'orchestre symphonique. Dans les *Sept Haïkaï* (1963), un marimba et un xylophone dialoguent en virtuoses avec les autres instruments. Les *Couleurs de la cité céleste* (1966) sont écrites pour piano solo, deux marimbas, un xylophone solo, trois percussions métalliques solistes, bois et cuivres. Ces deux dernières œuvres sont écrites en fonction des instruments des « Percussions de Strasbourg » et créées par cet ensemble.

Boulez utilise un grand xylophone (quatre octaves) et un marimba (cinq octaves) dans *Pli selon pli*, chaque instrument étant joué par deux exécutants. Dans son *Marteau sans maître* (1955), œuvre de musique de chambre, pour voix, flûte, percussion, vibraphone, xylophone, guitare et alto, il exploite les contrastes de sonorités du xylomarimba en utilisant plusieurs jeux de baguettes plus ou moins percutantes : les baguettes douces font percevoir sur tous les registres de l'instrument, une sonorité douce et feutrée ; les baguettes dures en bois font, au contraire, entendre une sonorité sèche, dure, et percutante.

A l'initiative des percussionnistes de Strasbourg, A. Bergerault construit en 1967 un marimbaphone de cinq octaves et une tierce, premier instrument de cette tessiture en Europe : les sons les plus graves peuvent se jouer en trémolos (son tenu), legato, pianissimo, avec des baguettes de timbales permettant une extrême douceur sans entendre aucune attaque.

Nombre de compositeurs ont été séduits par le xylophone et le marimbaphone. D. Milhaud a écrit un concerto très difficile pour cet instrument où l'interprète joue souvent des accords de quatre sons (deux baguettes par main) simultanément et rapidement. Certains compositeurs, dont K. Serocki, écrivent des « clusters » (grappes de notes) jouées

simultanément en forme de trémolos ou d'accords secs, percutants ; il faut une baguette spéciale en forme de T, dont la grandeur peut varier selon le nombre de notes qui doivent être jouées simultanément.

Les compositeurs suivants ont écrit des parties de xylophone ou de marimbaphone dans certaines de leurs œuvres : Bacewiz, Britten, H. Barraud, Chostakovitch, Dallapiccola, G. Delerue, Duruflé, Dutilleux, W. Egk, Ginastera, M. Gould, K. A. Hartmann, P. Hasquenoph, Jolivet, Khatchaturian, Landowski, Lutoslawski, Milahovici, S. Nigg, G. Petrassi, J. Rivier, A. Tansman.

Dans la génération actuelle, nous trouvons Amy, Berio, Boucourechliev, R. Depraz, Eloy, J. P. Guézec, Halffter, Haubenstock Ramati, H. W. Henze, H. Holliger, J. Komives, Masson, Meffano, Malec, Miroglio, de Pablo, Penderecki, T. Scherchen, M. Shinohara, Stockhausen, Takemitsu, Dufourt.

Depuis peu de temps, certains constructeurs expérimentent des xylophones et des marimbas en fibre de verre (kelon). Cela supprime les inconvénients dus à la fragilité des bois exotiques qui, selon le degré d'hydrométrie, se désaccordent et risquent de se fendre. Si la sonorité de cette matière est plus percutante dans l'aigu, la résonance est plus grande dans le grave.

Chapitre III

LES MÉTAUX

I. — Les cymbales

Les cymbales sont apparues dès l'âge du bronze au Moyen-Orient, environ 2 000 ans av. J.-C. Elles ont gagné la Grèce, l'Egypte, Rome et l'Inde, l'Indonésie, la Chine, pour atteindre l'Occident au XV^e^ siècle. Les bas-reliefs assyriens les présentent sous différentes formes, plus creuses, comme des bols. Jouées aux funérailles des Justes en Grèce pour sauver l'âme des esprits maudits (cf. Apollodor), elles avaient pour rôle de rendre les démons impuissants ; elles servaient pour l'appel de Perséphone et d'Atys au moment où la Lune est à son déclin. En Asie Mineure, elles étaient utilisées dans le culte de Cybèle ; en Egypte, dans les temples en plein air. Leur forme n'a guère varié depuis, en coupe ou en entonnoir. En Egypte, on utilisait aussi les *crotales*, semblables à des castagnettes de métal au son plus défini. Berlioz et Stravinsky les adopteront pour leurs œuvres. Il existait également des crotales en paires attachées à un bambou séparé en deux, et appelées *cymbales sur battant*.

Il semble qu'Israël ait hérité de la cymbale égyptienne au grand renflement plat agissant comme caisse de résonance, mais la controverse demeure : elle était utilisée, en tout cas, dans les cérémonies religieuses et les danses sacrées (cf. Samuel, Néhémie, Ezra, les Chroniques, les Psaumes). Les cym-

bales arrivèrent en Grèce par l'Asie occidentale et entrèrent dans le théâtre par le culte de Dionysos. Les crotales s'y jouaient comme des castagnettes espagnoles. Des miniatures orientales les dépeignent jusqu'au XV^e siècle : après, elles disparaissent jusqu'au XVII^e siècle où les guerres et la musique militaire de Turquie les ramènent.

Le *disque* est une cymbale d'origine asiatique, avec un grand trou central. Suspendu par une corde, il servait de signal sonore. De petits disques de bronze au bord recourbé et à bosse centrale, datant du III^e millénaire av. J.-C., furent découverts au nord-ouest de l'Inde et seraient les ancêtres de la cymbale. Les cymbales *crash* et *tinkle* sont un important élément régulateur dans la musique indoue depuis fort longtemps et font partie des instruments des dieux et des orchestres impériaux. Les *talam* sont deux petites cymbales de métal lourd, au son aigu, utilisées dans les drames et dans les temples. Au Tibet, il existe les *rol-mo* au large bord, frappées doucement verticalement, pour le culte des divinités célestes, et les *tsog-rol* au bord étroit, frappées vigoureusement horizontalement, pour le culte des divinités de la terre.

La cymbale parvint en Europe à travers les restes de l'Empire romain (utilisation dans les processions de Bacchus). Au Moyen Age, le son en était doux et résonnant, par frappement léger vertical, comme étaient délicats tous les sons des instruments médiévaux. Les croisés ramenèrent des cymbales du Moyen-Orient ; au XIII^e siècle, elles sont utilisées dans les drames musicaux. En 1700, les orchestres militaires européens imitèrent ceux de l'Empire ottoman et ce fut l'adoption décisive de la cymbale avec le tambour, le triangle et le tambourin. Gluck les emploie pour la première fois en 1779 dans

Iphigénie en Tauride ; puis Haydn dans une symphonie militaire. De nos jours, elles sont parmi les métaux les plus utilisés dans les orchestres, militaires, symphoniques, jazz ou pop.

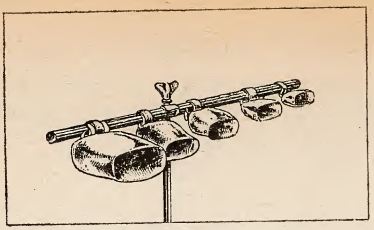
Elles se présentent sous différentes formes.

1. **Les cymbales turques frappées** sont un ensemble formé de deux plateaux ronds d'un métal à base de bronze, dont la composition et la fabrication sont encore un objet de mystère pour les constructeurs, même aujourd'hui. Leur profil est légèrement incurvé, avec une partie beaucoup plus saillante en leur milieu (dôme), laquelle est percée d'un trou permettant le passage de lanières de cuir nouées à l'intérieur et servant à maintenir les cymbales, soit en passant la lanière de l'une d'elles autour de la main (défilés militaires), soit en la tenant entre le pouce et l'index.

Ces cymbales sont jouées en ramenant plus ou moins violemment un plateau vers l'autre ; l'exécutant les tient généralement en position verticale à la hauteur du menton mais en permettant toujours à l'air ainsi comprimé par le choc de pouvoir s'échapper, sinon les deux plateaux resteraient collés et la sonorité serait très mauvaise. Dans le répertoire symphonique, elles sont utilisées de plusieurs façons :

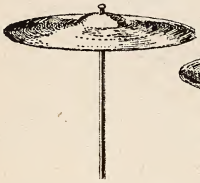
— *coups secs :* les deux plateaux sont choqués plus ou moins violemment puis ramenés rapidement sur la poitrine qui en étouffe le son ; c'est le cas dans *L'apprenti sorcier* de P. Dukas... ;

— *coups résonnants :* les deux plateaux sont choqués plus ou moins fort et tenus à bout de bras par l'exécutant qui les écarte du point de choc pour que la résonance puisse planer davantage au-dessus de l'orchestre ; parfois, les deux plateaux



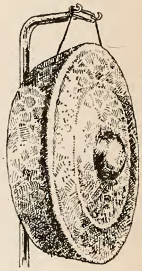
Jeu de cloches à vache

Cymbales frappées

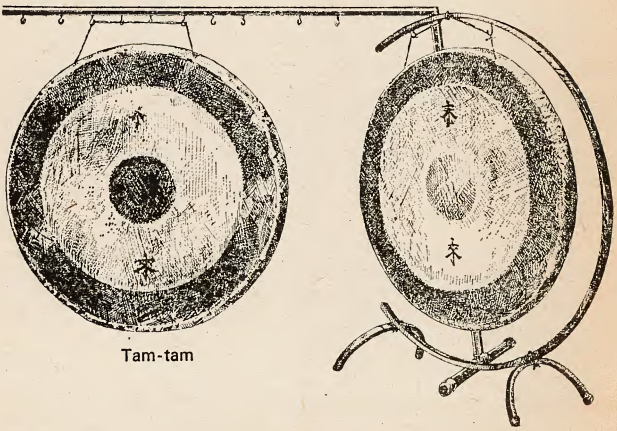


Cymbale turque

Cymbale chinoise



Gong



Tam-tam

Fig. 5

ainsi écartés sont agités pour obtenir une vibration supplémentaire (élasticité de l'air) ; c'est le cas dans l'ouverture de *Carmen* de G. Bizet ;

— *cymbales frottées :* dans certaines œuvres, il est demandé au musicien de frotter les deux plateaux, leur imprimant un mouvement tournant en se guidant sur le bord de l'une d'elles ; Mahler a été le premier à employer cet effet dans la *Sixième Symphonie*, et on le retrouve dans le premier mouvement de *Musique pour cordes, célesta et percussion* de B. Bartók.

2. **La cymbale turque sur pied (ou suspendue),** seule, est aussi souvent utilisée maintenue en son milieu (dôme) par une tige. Il est possible de jouer sur une telle cymbale des coups secs en la heurtant plus ou moins violemment avec une baguette, et en l'étouffant avec l'autre main. On obtient des coups résonnants si on laisse le son de la cymbale mise en vibration s'amortir dans l'air. Les têtes de baguettes sont faites depuis le feutre jusqu'au bois. Cette cymbale sur pied est utilisée en différentes parties : extrême bord, partie la plus plane, dôme. Toutes ces possibilités furent soigneusement notées par B. Bartók dans la *Sonate pour deux pianos et percussion*. Le choix des baguettes est très important : baguettes de tambour (olive ou partie la plus grosse), baguettes de feutre ou métalliques, balais (sortes d'éventails garnis de nombreux fils d'acier très fins), lime à ongles ou lames de couteaux. Les cymbales sont de plusieurs tailles, les plus petites étant les plus aiguës, les plus grandes étant les plus graves.

3. **Les cymbales à clous (sizzle)** sont des cymbales turques percées de nombreux trous sur toute leur surface, et dans lesquels ont été placés des clous

ou des rivets très légers. Ceux-ci, après avoir mis la cymbale en vibration, donnent une résonance sous forme de prolongement métallique très léger.

4. **Les cymbales chinoises,** telles les cymbales turques, sont composées de 81 % de cuivre et de 19 % d'étain. Leurs bords sont retournés, elles ont un large dôme et leur son cassant a un caractère lugubre et très solennel. Elles étaient utilisées comme signal sonore dans les guerres ; elles le sont dans le théâtre, en Chine comme au Japon. Dans ce dernier pays, elles servent aux moines shinto et dans les services funéraires, avec le tambour et la petite cloche. Elles sont une partie importante des orchestres de gamelans d'Indonésie, au milieu des claqueurs, gongs, cloches, hautbois grave et tambours métalliques.

5. **La cymbale charleston** est un ensemble de deux plateaux disposés sur un pied, l'un au-dessus de l'autre, et qui viennent se choquer par l'action d'une pédale, un ressort ramenant les deux plateaux à la position initiale. Son utilité est très grande dans la musique de jazz et de variété. Elle donne à l'ensemble une base rythmique essentielle. Les ensembles de « vieux jazz » de la Nouvelle-Orléans l'utilisaient dans les charlestons, d'où son nom. Elle permet à l'exécutant d'une formation comprenant un nombre réduit de musiciens de pouvoir jouer d'autres instruments avec ses mains et son autre pied.

6. **Les crotales (cymbales antiques)** sont un instrument très ancien que l'on trouve dans les bas-reliefs assyriens et égyptiens. Ils servaient à agrémenter les évolutions des danseuses qui les frappaient avec grâce. Leur forme est celle d'une cymbale minia-

turisée, d'un métal très pur à base de bronze. Elles peuvent être frappées en tenant chacune d'elles par une corde maintenue entre le pouce et l'index, et en rapprochant très délicatement le bord de l'une contre le bord de l'autre. Leur sonorité est très aiguë et très cristalline.

Debussy a utilisé deux cymbales antiques *mi* et *si* à la fin de *L'après-midi d'un faune*. Un jeu de crotales chromatiques a été conçu par les « Percussions de Strasbourg » (une octave et deux octaves) pour une utilisation pratique équivalente à celle du xylophone. Ces crotales sont joués avec des baguettes à tête métallique (laiton) : O. Messiaen les a utilisés ainsi dans les *Sept Haïkaï*, *Couleurs de la cité céleste*.

II. — Le tam-tam

C'est le nom donné à un instrument du XX^e^ siècle par des coloniaux, pour appeler, semble-t-il, le personnel de service. Le tam-tam est, à l'origine, un bambou à membrane que l'on trouve dans certaines régions d'Asie. Son nom fut aussi donné au phénomène sonore qui permet aux Noirs d'Afrique de transmettre des messages de village en village grâce au tambour de bois. Dans l'orchestre symphonique actuel, il a vraisemblablement été utilisé pour donner une dimension plus importante aux possibilités des cymbales, à la fois dans la tessiture, la couleur et la dynamique. Il est né directement du gong que l'on trouve sous cette forme en Extrême-Orient.

Il est formé d'une grande plaque de métal dont les bords sont plus ou moins relevés selon les modèles. L'alliage du métal qui le compose ainsi que la fabrication sont également maintenus soigneusement secrets. Il en existe de plusieurs tailles, allant de dix centimètres à deux mètres de diamètre, les

plus petits étant les plus aigus ; les possibilités en sont immenses. Ils sont maintenus à un cadre ou à un pied par une corde fixée directement sur eux. On peut avoir des sons secs en les étouffant rapidement avec les bras ou les genoux, selon l'importance de la vibration ; ou des sons résonnants lorsqu'ils sont frappés plus ou moins fort avec diverses mailloches ou baguettes : feutre, bois, métal, ou balais. La résonance peut être très longue et excéder deux minutes, dans de bonnes conditions. Les tam-tams peuvent être réunis en un jeu de deux, trois, quatre, cinq, etc., du grave à l'aigu, et joués par un ou plusieurs exécutants. Leur son est généralement profond et solennel, comme dans *Et expecto resurrectionem mortuorum* de O. Messiaen, ou dans *Tableaux d'une exposition* de Moussorsky, orchestré par M. Ravel. Certains compositeurs veulent des effets spéciaux en frottant les tam-tams avec des tiges métalliques, soit sur le bord, soit au centre, comme dans la *Salomé* de R. Strauss.

III. — Le gong

Très ancien, d'origine orientale, cet instrument est répandu dans le monde entier. Ce nom désigne aussi un coquillage en forme de corne de Nouvelle-Guinée. Il est formé d'une plaque métallique à base de bronze dont les bords sont plus ou moins relevés, lui donnant une profondeur souvent assez importante. En sa partie médiane, il possède un mamelon sur lequel on frappe à l'aide d'une mailloche (bois, cuivre, feutre).

Les premiers gongs ont fait leur apparition sans doute dès le VI^e^ siècle en Chine, mais, selon Simbriger, ils viendraient de l'intérieur de l'Inde ou du sud-ouest de la Chine. D'autres pensent que

leur origine est encore plus orientale. On en trouve principalement dans le Sud-Est asiatique, de la Chine à l'Indonésie. De là, ils rayonnent vers le centre et l'ouest de l'Asie, vers l'Afrique et l'Europe. Au Cambodge, les orchestres de gongs étaient en tête des défilés militaires. Ces instruments, tels les petits gongs suspendus *(bayon)* ou le jeu de gongs circulaires (*thommanon* du XII^e siècle), sont utilisés dans la musique religieuse d'autrefois mais ont actuellement disparu. Les plus sombres sont malais ou thaïlandais, les plus clairs, chinois.

Le gong, dans nombre de peuplades, est étroitement lié à la mort : sa sonorité protège le défunt des mauvais esprits ; il sert aussi à attirer l'attention des dieux, comme dans les couvents bouddhistes en Chine. Il a évolué vers l'est sous l'influence de la culture grecque. La fameuse expédition d'Alexandre le mena au nord-est de l'Inde et en ce qui s'appelle aujourd'hui l'Afghanistan. Ensuite, il gagna la Chine par l'Asie centrale avec l'expansion du bouddhisme. D'autre part, certains auteurs grecs mentionnent un instrument, l'*échion*, servant à matérialiser le tonnerre, en métal et de longue résonance : ce pourrait être une certaine partie de la lyre, en cuivre ou en bronze. Ce gong ainsi que la cymbale étaient utilisés dans les cérémonies rituelles ou funéraires — en particulier à Eleusis et à Sparte. A l'origine, les parois de l'échion devaient être de métal très fin. Il reste que le gong, tel qu'il est à présent, avec son « bouton batteur central », date de la dynastie des Wei au VI^e siècle, apparaissant à l'ouest de la Chine. Battu, au début, de manière très lente, il le sera plus tard de façon plus rapide. Certains sont l'objet de ciselures artisanales d'une rare beauté, tout comme leur son dont le charme est incomparable dans la musique traditionnelle

d'Asie et d'Indonésie (Java et Bali) : ils sont posés sur des cordes formant un ensemble très harmonieux en forme de vaisseau, en jeu de cinq ou sept selon la musique ; ou bien suspendus à un cadre par une corde.

Le son des gongs peut être défini et peut être utilisé dans un système harmonique par la musique occidentale. Ils ont suscité un grand intérêt chez Puccini, Debussy, Varèse, Messiaen, Boulez : c'est le cas dans *Et expecto resurrectionem mortuorum* d'O. Messiaen et de *Turandot* de Puccini. Leur taille peut varier de dix centimètres à plus d'un mètre et leur nom diffère selon les pays.

IV. — Les cloches

Leur origine est très ancienne et elles servent dans le culte bouddhique en Extrême-Orient. Les plus beaux ensembles de cloches de bronze viennent de Chine au Ier millénaire av. J.-C. Leur forme très étudiée, leur mode d'accordage, leur décoration font présumer qu'il s'agit d'instruments parvenus à un maximum de perfection après des siècles d'élaboration. Elles peuvent être frappées de l'intérieur ou de l'extérieur (comme à Nara). Dans l'Antiquité, elles avaient pour objet de chasser les démons. Berlioz, séduit par la beauté et l'ampleur de leur son, les a utilisées dans le « Dies irae » de la *Symphonie fantastique*.

1. **Les cloches-tubes** ont été créées par les fabricants d'instruments de percussion pour pallier le poids et les difficultés de déplacement des cloches usuelles : leur sonorité en est assez semblable. Elles constituent un ensemble suspendu à un châssis et sont disposées chromatiquement (une octave et demie ou deux). Un système de pédales permet d'étouffer

à volonté les cloches mises en vibration par le choc du maillet. Elles sont utilisées dans le répertoire de l'orchestre symphonique, soit pour donner une notion de temps, soit harmoniquement ; ainsi encore dans le *Et expecto resurrectionem mortuorum* de Messiaen.

2. **Les cloches-plaques** sont de construction très récente de la Maison Arms de Hambourg : c'est un ensemble formé d'une série de plaques rectangulaires de différentes dimensions, dans un métal à base de bronze. Ces plaques sont accordées selon le système occidental, suspendues sur un trépied à un ou deux niveaux, et frappées avec une mailloche enveloppée de feutre *(Parsifal)*.

3. **Les cloches à vache (cencerros)** authentiques sont disposées en jeu chromatique de quatre octaves ; elles ont été créées par les « Percussions de Strasbourg ». Cet ensemble est dérivé directement des ensembles de petites cloches utilisées dans la musique folklorique brésilienne (samba, bossa nova, etc.). Elles sont de formes plus ou moins galbées, les plus grosses étant les plus graves. Les grosses cloches, dont le poids dépasse parfois cinq kilogrammes, sont portées par les doyennes des troupeaux en Suisse et en Autriche. Le battant a été enlevé, et elles sont attachées directement sur un châssis pour permettre une utilisation pratique comme nous l'avons vu pour le xylophone et le marimba. Les baguettes utilisées doivent être assorties aux dimensions des cloches : dures pour les aiguës, en feutre et de section plus importante pour les graves. De nombreux petits modèles existent sous forme d' « idiophones », dans le monde entier : Inde, cloches doubles en fer d'Afrique, etc.

Le premier compositeur européen à les utiliser

fut Webern ; Messiaen leur confie une partie soliste dans les *Sept Haïkaï*, *Couleurs de la cité céleste* et dans *Et expecto resurrectionem mortuorum.*

V. — Le jeu de timbres (« glockenspiel »)

Il vient directement du métallophone d'Asie et de Polynésie (Java, Bali, Djakarta). Organisé en lames d'acier de la même façon que le xylophone, dans un système chromatique (jusqu'à huit octaves), il est utilisé dans les marches allemandes. Son origine remonte au IXe siècle, chez les moines d'Orient, et il est appelé *cymbala*, nom de cymbalettes métalliques. Les clochettes en cuivre et zinc, en forme de poire ou de demi-boule, étaient suspendues verticalement. Leur nombre variait et les cloches étaient jouées par un ou deux instrumentistes à l'aide de petits marteaux. Dans les marches militaires allemandes, elles sont montées sur une lyre, en tête de la fanfare, et jouées verticalement par une seule main.

Un carillon a été joué dans le *Saül* de Haendel, et un instrument similaire dans *La flûte enchantée* de Mozart et chez Praetorius. Dans le répertoire contemporain, son utilisation est fréquente : *Petrouchka* d'I. Stravinsky, les œuvres d'Hindemith, Webern.

VI. — Le vibraphone

C'est l'instrument dont la conception est la plus moderne car il utilise un moteur électrique. Il naquit en 1916 de l'initiative d'un employé de la compagnie américaine Leedy, qui voulait confectionner un « marimba » avec des lames en acier pour imiter la voix humaine. Les lames étaient situées verticalement, incurvées à leur extrémité, et jouées

avec un archet. L'amplification était assurée par des résonateurs en forme de tubes, placés horizontalement de part et d'autre des lamelles. Un moteur électrique faisait monter et descendre les résonateurs afin de produire le vibrato de la voix humaine. Puis, différents modèles furent construits en Amérique, en Angleterre, certains portables, pour arriver, vers 1936, à la conception actuelle du vibraphone. Celui-ci dérive directement du métallophone et du glockenspiel. Selon le même principe que tous les instruments de percussion dits à clavier, ses lames d'acier ou d'un autre métal blanc sont mises en vibration par le choc de baguettes que l'exécutant tient dans ses mains. Les sons émis sont amplifiés par un ensemble de tubes de différentes longueurs placés verticalement et immédiatement au-dessous des lames. Ces tubes, de métal léger ou de plastique (remplaçant l'acier trop lourd), sont accordés en fermant l'autre extrémité et possèdent le même accord que les lames au-dessous desquelles ils sont placés. A l'intérieur de chaque tube utilisé comme résonateur se trouve, en sa partie supérieure, un système de palettes rondes qui, actionnées par un moteur électrique, tournent, en ouvrant et fermant alternativement le tube : la résonance du son s'en trouve modifiée, provoquant une sorte de « halo » que l'on peut accélérer ou ralentir par différents procédés mécaniques ou électriques.

Une pédale, placée au-dessous du vibraphone à portée du pied de l'exécutant, permet d'étouffer les lames à volonté, et le bloquage des vibrations permet de jouer en même temps d'autres instruments. Il est noté sur les partitions : avec pédale, demi-pédale, sans pédale. Bien des recherches ont été faites sur cet instrument, surtout depuis les ressources de l'électronique qui ont donné naissance

au vibraphone électronique et à celui muni d'un synthétiseur dont les possibilités sont immenses : les tubes résonateurs ont disparu, des micro-contacts ont été placés au-dessous des lames, et le son est amplifié par des procédés électro-acoustiques.

Le vibraphoniste joue avec des baguettes douces, mi-dures, dures, de bois, de métal, à volonté, selon la « couleur » du son qu'il désire, soit alternativement, soit en accord. Une technique spéciale à quatre, ou plus rarement six baguettes (deux ou trois dans chaque main), est nécessaire.

Le vibraphone a été utilisé beaucoup dans les ensembles de jazz où des personnalités ont leur place dans l'histoire de l'instrument : Lionel Hampton, Milt Jackson, Gary Burton, entre autres. Il possède une littérature assez importante dans la musique contemporaine par ses sonorités nouvelles qui n'ont pas manqué d'intéresser les grands compositeurs, souvent avec une technique très poussée. C'est le cas du *Marteau sans maître* de P. Boulez, ou de *Trois petites liturgies*, *Turangalila*, symphonie d'O. Messiaen.

Chapitre IV

LES IDIOPHONES

Le nom de ces accessoires, ou autophones, vient de *idio (idium)* signifiant propre, et de *phone* signifiant son. Ces instruments, dans leur majorité, sont très anciens et d'essence folklorique ou religieuse. Leur nombre est indéfini puisque, selon les continents, des variantes multiples du même instrument existent. Cela, en raison de leur fabrication artisanale et des traditions tribales ou locales si diverses. Très souvent, ils accompagnent d'autres instruments de percussion, à vent ou à cordes, soit dans les danses populaires, soit au cours de cérémonies funéraires ou religieuses, ou bien encore dans l'orchestre symphonique.

Nous n'énumérerons ici que les plus usités dans les musiques symphoniques et contemporaines. Ce sont des instruments à corps solides, non susceptibles de tension, et dont le son est créé par la vibration des corps eux-mêmes. La matière peut en être le bois, le métal, le verre, l'argile ou la coquille. Ils résonnent de quatre manières : entrechoc (castagnettes), percussion (claquoir, cloche, planche frappée), raclement (crécelle, guiro), secouement (sonnailles, grelots).

I. — Idiophones en bois

Deux instruments très anciens nous parviennent d'Asie ; l'un est d'origine profane, l'autre religieuse :

1. **Le wood-block** (de l'anglais « bloc de bois ») est en palissandre ou autre bois dur. Joué dans le théâtre musical populaire chinois et japonais, il a été utilisé aux Etats-Unis et en Europe dans la musique légère et dans le jazz. Dans l'orchestre symphonique, les premiers compositeurs qui l'ont employé sont Ravel dans son concerto en *sol* pour piano, Gershwin dans son concerto en *fa* pour piano, D. Milhaud dans *La création du monde*, Xenakis avec un rôle de soliste dans *Metastasis*. En musique contemporaine, on utilise plusieurs wood-blocks dont les hauteurs de sons varient.

2. **Le temple-block**, en bois de camphre, a toujours été utilisé pour les cultes bouddhistes. En Indochine et au Japon, les plus gros sont appelés *mokugyos* (cloches de bois). Cet instrument, parfois très décorativement sculpté, peut s'étendre sur une tessiture de deux octaves. Les temple-blocks ont été employés dans la musique légère pour des effets de coloration, et cela depuis 1920. En musique contemporaine, ils sont très présents depuis Berg et Varèse.

En Afrique, on trouve un instrument très ancien particulièrement lié à la vie et à l'histoire de nombreuses populations.

3. **Le tambour de bois** est un tronçon d'arbre minutieusement choisi, fendu à l'intérieur, creusé et vidé, transformé en caisse de résonance efficace. Une fente est située au centre du tronçon, dont les deux « lèvres » possèdent chacune un son différent. On frappe sur elles avec deux mailloches en bois ou en caoutchouc très dur. Au Cameroun, ces instruments peuvent atteindre quatre mètres de long, au Brésil six mètres. Leur sonorité portant loin, ces tambours sont utilisés pour la transmission des messages dans leur pays d'origine : l'Afrique. Les

articulations rythmiques interprétées par les indigènes expriment les onomatopées du langage tribal, et c'est ainsi qu'un véritable code s'établit.

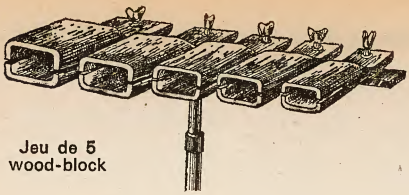
Leur son a séduit certains compositeurs comme C. Orff qui a été le premier à utiliser le tambour de bois dans *Antigone* et *Die Bernauerin* ; L. Nono, Stockhausen, Kelemen et Amy.

Dans la section rythmique des danses populaires brésiliennes, on trouve certains autophones caractéristiques.

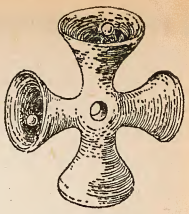
4. **Les maracas** sont peut-être les plus connus. Ils sont joués par paires comprenant toujours un son aigu et un son grave. Chaque calebasse en bois, vide ou fermée, est remplie de grains de sable ou de boules de plomb. On peut obtenir un son continu et très discret ou très sonore, grâce au mouvement rotatif de la main. Quant aux sons brefs, une articulation courte et rapide du poignet y suffit. On entend les maracas surtout dans la rumba.

5. **Les claves** sont en bois très dur, palissandre ou ébène, et se jouent aussi par paires. On en trouvait aussi bien en Inde qu'en Afrique noire avant qu'elles servent dans le folklore et la musique de danse sud-américaine.

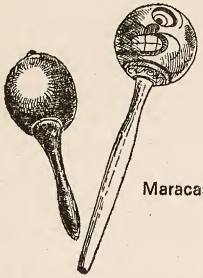
6. **Le guiro** s'entend dans la samba où, par son raclement sec et rapide, il marque le rythme des doubles croches. Cette calebasse en bois, évidée à l'intérieur, est de forme allongée. Sur un côté, le bois est strié sur toute sa longueur où le musicien racle avec une baguette de bois ou de bambou. Il en existe de plusieurs tailles : le *sapo cubana* ou bambou brésilien, est moins grave, le *reco-reco*, très aigu, est utilisé par D. Milhaud dans *Le bœuf sur le toit.*



Jeu de 5
wood-block



Sistre mexicain

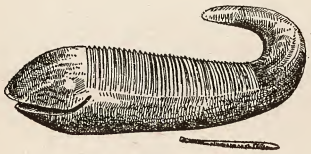


Maracas

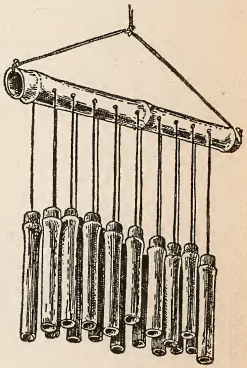
Temple-block

Chocalhos

Claves



Guiro



Cloches de bambou

Fig. 6

7. **Le chocalhos** est un tube de bois ou de métal, vidé et fermé, où sont des grains de sable ou de métal. On le secoue pour donner un rythme rapide et continu, ceci régulièrement, comme dans la samba.

8. **Le fouet** existait du temps des Pharaons : en bois, il permettait un claquement plus sonore que celui des mains. Orné, le contour de la main y était creusé. Il fut aussi très employé en Asie. Dans l'orchestre symphonique, sa première apparition eut lieu à l'Opéra-Comique, dans *Le postillon de Long-jumeau* de Adam (1836) : le coup de fouet du cocher était joué dans la fosse par un percussionniste.

9. **Les castagnettes** (en espagnol, *castagna* signifie châtaigne) sont très anciennes et d'origine asiatique. C'est l'instrument national en Espagne, et, depuis le Moyen Age, il accompagne toutes les danses andalouses du flamenco. Utilisées dans le répertoire symphonique, les castagnettes sont fixées sur un manche, ce qui en rend la manipulation plus rapide et en facilite le jeu.

Les *castagnettes des Baléares*, très anciennes, sont géantes, au son grave.

10. **La crécelle** actuelle vient de l'Inde depuis un temps très reculé. Elle est utilisée en Europe, à Cuba, et dans l'ouest de l'Afrique. On l'emploie dans les cloîtres orthodoxes chrétiens et, durant la Semaine sainte, dans certaines églises catholiques où elles remplacent totalement les cloches. L. Mozart s'en sert dans sa *Kinder-symphonie*, et J. Haydn dans la *Symphonie des jouets*. Au Mexique, on trouve des crécelles géantes, les *matracas*, notamment dans l'œuvre de C. Chavez, *Tambuco*.

11. **Les cloches de bambou** servent aux Philippines dans les orchestres folkloriques ; accordées

chromatiquement, elles sont suspendues. On les joue en agitant les tubes en bois. Dans les autres pays d'Asie, il en existe des aiguës en bambou. Avec d'autres cloches en métal, verre ou nacre, elles forment ce groupe d'objets sonores qui, pour les Asiatiques (Japon, Chine, Indochine), ont la vertu de chasser les mauvais esprits : c'est pourquoi elles sont suspendues derrière les portes des habitations.

II. — Idiophones en métal

1. **Le pandeiras**, répandu dans le folklore sud-américain, est composé de sonnailles fixées sur un manche de bois. P. Boulez l'utilise beaucoup dans *Le marteau sans maître* (1955).

2. **Le cabacca** est d'origine africaine comme la plupart des instruments du folklore latino-américain. En bois, il est entouré de perles.

3. **Les maracas métalliques** sont jouées par les tribus indiennes d'Amérique centrale d'où elles sont issues.

4. **Le tambour de basque** nous est connu de l'Ancien Testament, ainsi que des peuples primitifs d'Asie. Les musiciens du Moyen Age le reprirent du culte des Romains, puis il devint l'instrument le plus populaire chez les gitans d'Espagne et du sud de l'Italie. Ce jusqu'à nos jours où il accompagne encore les danses de ces régions.

5. **Le triangle** nous vient de la musique militaire turque du XVI^e^ siècle, comme la grosse caisse et les cymbales. Il est entré dans l'orchestre symphonique européen au XVIII^e^ siècle. C'est un des idiophones les plus présents dans le répertoire symphonique. On attribue ses origines au sistre asiatique qui possé-

dait des anneaux métalliques évoluant autour du corps de l'instrument.

6. **Les sonnailles hindoues** sont aiguës et d'un son cristallin ; elles rejoignent l'origine des instruments suspendus derrière les portes d'Asie.

7. **Les crotales,** ou cymbales antiques, remontent, comme nous l'avons dit, à l'Antiquité égyptienne. La *finger cymbal* en est un instrument dérivé. Elles sont l'équivalent en fer des castagnettes en bois.

8. **Les swiss-bells** sont un jeu de clochettes en laiton, accordées, que l'on joue avec le battant.

9. **Les grelots** existent en une grande variété de sonorités, genres et tailles, selon la nature de leur métal et leur provenance. Mozart en a utilisé un jeu accordé dans « Schlittenfahrt », extrait des *Danses allemandes.*

Les autres idiophones en métal sont à considérer en fonction de leur utilisation en musique contemporaine, comme issus de la civilisation moderne :

10. **Les enclumes,** tubes métalliques, furent employés pour la première fois par Varèse et J. Cage.

11. **Les plaques de tôle** (acier) servent à imiter le tonnerre au théâtre. Cependant, J. Cage introduit cinq tôles dans *Construction en métal n° 1.* Selon leur taille et selon qu'elles sont secouées ou frappées avec des mailloches de feutre, leur sonorité varie.

12. **Le steel-drum,** tambour en acier, a apporté une innovation certaine dans la musique de la Trinidad, aux alentours de la seconde guerre mondiale : sur une interdiction de la police locale qui voulait supprimer les orchestres de baguettes en

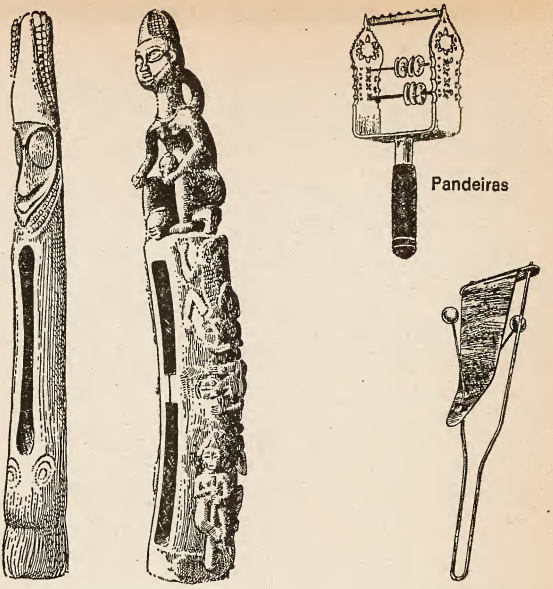


Fig. 7

bambou qui donnaient joie et couleur au Carnaval, les jeunes durent trouver d'autres moyens d'expression et fixèrent leur choix sur des bidons d'essence vides et cylindriques dont le couvercle est naturellement incurvé vers l'intérieur. En martelant le couvercle pour obtenir des « bosses », on obtient des sons variés selon la taille et l'endroit de chaque bosse. Il s'agit donc d'un instrument à son défini, c'est-à-dire mélodique. Sa tessiture peut aller de la basse au soprano. La sonorité caractéristique se situe entre celles des marimbas et des gongs. La virtuosité des insulaires est exceptionnelle ; les plus

petits bidons, qui disposent des sons les plus aigus, sont attachés par une ceinture et portés aux épaules ; les plus gros, offrant les sons graves, sont fixés sur un pied. Les différents steel-drums réunis forment de véritables orchestres : le plus fameux à la Trinidad est le National Steel-Band of Trinidad. Le répertoire de ces orchestres est éclectique, et, à côté des compositions purement locales, des œuvres classiques sont jouées, ainsi *Toccata et fugue* en *ré* mineur de J.-S. Bach.

13. **Le flexatone** nous est venu d'Amérique du Nord dans les années 20, période où, dans le jazz, le vibrato et le glissando étaient très répandus. Le flexatone fut alors utilisé comme la scie musicale dans la musique légère et dans le jazz, puis il tomba dans l'oubli. Seuls Schönberg, Berg et Khatchaturian le révélèrent dans le répertoire symphonique.

14. **Le wash board** (planche à laver) est une petite tôle ondulée montée sur cadre. Utilisée comme seul instrument de batterie au début du « New-Orleans » en Amérique du Nord, le batteur raclait la planche en cadence avec des dés à coudre enfilés à chacun des cinq doigts.

15. **Le bloc de métal** est en acier trempé et le son en est aigu. On le trouve en musique contemporaine : *Silenciaire* de M. Ohana.

16. **La cow-bell** est le nom anglais de la petite cloche à vache. Jouée sans battant, elle s'intègre dans le jazz et la musique moderne.

17. **Les tambours de frein** de voiture, authentiques, se trouvent dans quelques œuvres de compositeurs américains, L. Harisson et J. Cage. Chaque tambour possède une hauteur de son différente.

III. — Idiophones en verre

Toutes sortes de cloches de verre existent en Asie, suspendues aux portes pour chasser les mauvais esprits. Le *bouteillophone* est un jeu de bouteilles accordées chromatiquement selon la quantité d'eau contenue dans chaque bouteille et sa taille. E. Satie lui confie un solo dans son ballet *Parade*.

IV. — Idiophones en coquille

Des coquillages entrechoqués sont utilisés dans *Silenciaire* de Ohana. La carapace de tortue est utilisée comme instrument de percussion par les Indiens du Mexique. Les *wind-chimes* sont des disques de nacre suspendus que l'on agite et qui, en Asie, ont la même signification que les autres clochettes.

V. — Idiophones en argile

Le *sistre mexicain* est un instrument indien en forme de croix de Malte. Des *galets* entrechoqués figurent dans *Persephassa* de I. Xenakis.

VI. — Idiophones spéciaux

Quelques idiophones particuliers sont employés pour reproduire ou imiter certains bruits et sont joués par un percussionniste.

1. **Les sirènes** sont celles, authentiques, de la police new-yorkaise. Varèse en fit bon usage. Xenakis utilise les sirènes à bouche. Le sifflet à roulette dont dispose chaque gardien de la paix en France s'entend dans *Divertissement* de J. Ibert et dans *Extension 2* de F. Miroglio. Les trompes d'automo-

biles éclatent dans *Un Américain à Paris* de G. Gershwin.

2. **Les appeaux** et différents sifflets imitent le chant des oiseaux.

3. **L'éolienne,** ou machine à vent, est une roue en bois sur laquelle est fixée une grosse toile amovible. En faisant tourner la roue plus ou moins vite, le frottement de la toile sur le bois produit le son imitant le bruit du vent. Cet instrument fut employé par R. Strauss dans *Don Quichotte* (1889) et par M. Ravel dans *L'enfant et les sortilèges* et la première suite de *Daphnis et Chloé.*

4. **Le jazzo-flûte** est une flûte à coulisse permettant de réaliser des glissando ascendants et descendants sur une tessiture de deux octaves et demie dans un registre aigu. C'est un produit des années 1920-1930 avec la musique légère. Il est repris par la musique contemporaine et les compositeurs d'aujourd'hui qui s'intéressent à ces sonorités des idiophones arrivent à créer un langage musical inédit et de nouveaux climats sonores.

CHAPITRE V

PANORAMA RAPIDE DE LA PERCUSSION DANS LE MONDE

I. — L'Afrique noire

Les instruments de percussion dans la musique africaine sont très nombreux, de toutes sortes et de toutes formes, et lui donnent un sens en n'importe quelle circonstance de la vie, de la naissance à la mort. Tout jeune, l'Africain éprouve le besoin de fabriquer ces instruments pour s'exprimer, tirant d'eux des sons en rapport avec la parole : ils « parlent » le langage de la tribu (tam-tam de peau ou de bois). Leur sensibilité aux bruits de la nature se traduit par l'imitation de cris d'animaux sauvages, panthères, oiseaux de proie, singes... Quoique l'Africain ait besoin de construire et de jouer ces instruments, ceux-ci restent cependant l'apanage de certaines castes, les « griots », musiciens qui participent à toutes les cérémonies.

On peut classer les instruments d'Afrique noire selon leur matière (bois, peau, métal), les xylophones étant les seuls mélodiques. Les idiophones sont fabriqués avec des calebasses, des bouts de fer, des hochets tressés, des cailloux, des noyaux, etc. Quoique experts dans l'art des métaux, les musiciens n'utilisent que le fer : c'est là la cassure avec les civilisations orientales qui détiennent le monopole de la fabrication des cymbales, gongs, crotales, ou autres instruments très anciens à base de bronze.

1. **Le xylophone.** — Il est utilisé dans presque tous les États africains. Le plus souvent pentaphonique ou heptaphonique, il est fonction des rites, langage, structures mélodiques de chaque tribu. Il peut être instrument de « langage » dialoguant avec le récitant, le chanteur, ou le village, ou instrument soliste, élément mélodique d'un ensemble d'autres percussions à vent ou à cordes, ou accompagnateur. On sait que le xylophone est formé d'un ensemble de lattes de bois de différentes longueurs sous lesquelles sont souvent disposés des résonateurs faits de calebasses qui amplifient le son, joués debout ou en position assise.

Le *balafon* vient d'Afrique occidentale (Malinké). Le « xylophone sur jambe », fait de trois ou quatre lames de mônier séché posées transversalement sur les cuisses ou les jambes, est la forme la plus simple : *togo* en pays kabré, *chikorekore* au Zambèze ; de même le xylophone sur fosse formé de quatre lames posées sur deux traverses de paille au-dessous desquelles la terre a été creusée pour amplifier le son : il est joué par deux exécutants avec des baguettes de bois munies d'une boule de latex (*lingassio* de République centrafricaine). Il peut être joué aussi sur des troncs de bananiers, les lames parfois séparées par des chevilles, frappé soit au milieu des lames (*kundung* du Nigeria), soit aux extrémités des lames, les exécutants se mettant face à face (*kponimbo* de République centrafricaine, à treize lames ; *gbo* six lames de Côte-d'Ivoire ; *madinda* douze lames d'Ouganda). Parfois, les exécutants s'installent face à face, l'un jouant les lames les plus petites, l'autre les plus grandes (*gonoe* de Côte-d'Ivoire). Il arrive que les grandes lames soient situées au milieu de l'instrument (*manza* de République centrafricaine). Au Tchad, on trouve le *koundou (sara)* ou le *kenoe*

qui ont treize à quinze lames dont l'une est sourde, neutralisée pour ne pas sonner, la calebasse du dessous semblant servir de récipient. Le *balan* malinké a dix-huit lames accordées de façon équiheptatonique (octave en sept parties égales) avec une justesse remarquable. Le *ntara*, à seize lames pentatoniques, est joué par quatre hommes dont trois du même côté. Enfin, le *kanyoka* est joué par paire : les lames graves de l'instrument femelle sont disposées à droite et sont plus graves que celles de l'instrument mâle.

Il est impossible de faire la liste complète de tous ces xylophones. Les résonateurs ont une grande importance : fosse en terre, creux des jambes, calebasses dont certaines sont trouées à l'extrémité inférieure et l'orifice bouché par une toile d'araignée, un cocon, une aile de chauve-souris, donnant une sonorité de mirliton.

2. **Les tambours à membranes** sont formés d'un fût sur lequel sont placées une ou deux peaux (chèvre, reptile, poisson...) frappées simultanément ou alternativement par les mains ou des baguettes droites ou recourbées. Le son qui s'en dégage est d'une rare qualité. Très populaire, le tambour est le plus apte à exprimer les sentiments de l'Afrique, intervenant partout, à l'intérieur ou à l'extérieur des villages (tam-tam). Signe de puissance, il est joué généralement par les hommes.

En Côte-d'Ivoire, le plus répandu est le *baa* fait de mortier recouvert d'une peau d'antilope attachée par des lanières et tendue par les coins ; des sonnailles en fer blanc tintent à chaque coup frappé. Le *kondale* du Tchad est en forme de tonneau recouvert aux extrémités de deux peaux lacées ; il est posé horizontalement face au musicien accroupi qui

joue avec les mains. Le *ganga* du Niger a deux peaux de chèvre ; joué soit avec les mains, soit avec baguettes et mains, il possède sur sa peau supérieure un fil tendu en peau de chèvre qui sert de vibreur (timbre). Le *trombel* du Niger, également à deux peaux, s'apparente étrangement à notre caisse claire ; il est joué avec deux baguettes rectilignes et la peau inférieure est munie d'un timbre. Le *tinde* des Touareg du Niger est joué par les femmes ; il est constitué d'un mortier recouvert d'une seule peau fixée par des cordes dans lesquelles sont pris deux bâtons disposés parallèlement et servant à tendre la peau. Le *tambour d'aisselle* est en forme de sablier avec un étranglement au milieu, généralement muni de deux peaux reliées et tendues par des lacets : sous l'aisselle, la pression du bras permet de modifier la hauteur du son et de produire des glissandi (*tama* malinké, *kalangou* ou *kosso* nigérien).

Le *tambour de bois* est formé d'un tronc d'arbre évidé possédant une ou plusieurs ouvertures sur lesquelles on frappe : il en existe à lèvres ou à fente ; ils servent à transmettre les messages, annoncer une cérémonie, etc. Le *gonde* de Côte-d'Ivoire est toujours joué par paire : chaque tambour de bois a deux fentes de taille différente, le plus grand est la « mère », l'autre l' « enfant ». Le *tambour à friction* comprend un fût avec une seule peau au centre de laquelle est attachée une tige de bois ; le musicien, après avoir mouillé sa main, frotte cette tige en un mouvement rythmique, produisant des sons de hauteur variable suivant la tension de la peau et qui imitent la voix de la panthère. Le *tambour d'eau* est formé de deux calebasses de taille différente dont la plus grande est remplie d'eau, la plus petite est renversée et posée sur la surface de l'eau ; on

peut les accorder en ajustant le volume d'air contenu dans la calebasse ; elles sont jouées avec des calebasses coupées en deux, en forme de louches, servant de baguettes.

3. **Les idiophones** jouent un rôle important par leur spécificité, leur matière. Le *wasama* ou *wasamba*, sorte de sistre, est formé d'un ensemble de rondelles de calebasses enfilées sur une baguette fourchue ; il est utilisé dans les cérémonies de circoncision. Le *rhombe*, souvent pisciforme, attaché par une ficelle, imite le rugissement de la panthère ou est joué pour les cérémonies d'initiation en le faisant tournoyer au-dessus de la tête. Des *racleurs* sont faits de morceaux de métal que l'on frotte, de cercles de fer que l'on frappe avec un petit anneau métallique (*zari* au Niger).

On trouve les *cloches en fer* simples ou doubles frappées avec un bâton ou une corne (Cameroun) ; les *crécelles* ; les calebasses ou gourdes dans lesquelles ont été mis du gravier, des noyaux, que l'on secoue ; les calebasses posées à terre et frappées avec des baguettes dures pour imiter la pluie et faire sortir les termites dont la chair est très appréciée (République centrafricaine), les *hochets* tressés. Les *lithophones* sont formés de pierres de différentes tailles frappées avec d'autres pierres tenues dans la main ; au Togo, il est formé de quatre ou cinq pierres de basalte ; il n'est joué que pour annoncer la fin des pluies et la fête de la récolte de miel. La *sanza*, instrument à lamelles de bambou ou de métal de nombre variable ; tenu dans les mains, il est mis en vibration par les pouces ; la caisse de résonance, de taille variable, est formée d'une caisse de bois. Les lamelles de longueurs différentes donnent des sons différents également. Certaines sanzas sont

pourvues de petits anneaux métalliques qui grésillent en pinçant les lamelles ; elles servent à passer le temps, se délasser.

II. — L'Amérique latine et l'Amérique centrale

Les premiers colonisateurs espagnols et portugais ont été frappés, au XVI^e^ siècle, par l'importance accordée à la musique et à la danse dans les deux civilisations aborigènes les plus évoluées de cette partie du continent américain : les Aztèques au Mexique, les Incas au Pérou. Au Mexique, le *teponastli* est un tambour de bois cylindrique à deux lèvres ou plus, semblable au tambour de bois africain ; chaque lèvre produit un son de hauteur différente, souvent dans l'intervalle d'une tierce à peu près ; les anciens *teponastli* étaient sculptés. Des os striés à racler, des maracas et différents tambours à deux peaux dont certains sont petits et carrés se joignaient au *teponastli* et aux flûtes, dans cette musique populaire indienne qui accompagnait les danses. Le mode tonal en était presque toujours pentatonique.

Dans la musique Inca, on parle de jeunes musiciennes *donzellitas* qui accompagnaient les cantatrices aux cérémonies de la Cour, avec des tambours dont le *tynia*. Des hochets, des grelots en métal ou en terre cuite étaient les idiophones.

Malgré l'introduction de la musique espagnole et portugaise, ces instruments et cette musique indienne ont continué d'exister jusqu'à nos jours, surtout dans la Cordillère des Andes. Par contre, les éléments de la musique populaire des pays colonisateurs sont à la base des chansons et de certaines danses d'Amérique latine, spécialement en Argen-

tine, au Chili, au Pérou, en Equateur, Colombie, Venezuela, et au Mexique. Ce sont les rythmes de la musique andalouse, soit ternaire, soit binaire suivi de ternaire, ou superposition binaire et ternaire. Les instruments de percussion sont dans ce cas à peau, ou des autophones variant selon les pays. Les *cajas* sont des tambours à deux peaux sans timbres et dont le fût va de dix centimètres à un mètre. Il y a aussi des tambours sur cadres à une peau, avec ou sans sonnailles; le pandeira formé des sonnailles du tambour de basque fixées sur un manche rigide en roseau ; des hochets ou maracas, dont la calebasse est en bois, terre ou métal.

L'arrivée des esclaves noirs africains à la fin du XVI^e^ siècle, au Brésil et aux Antilles, fit naître un folklore qui demeure des plus vivants et des plus populaires. L'apport de la percussion domine au Nordeste, en région de São Paulo et de Rio au Brésil, ainsi qu'à l'extrême Sud et aux Antilles. Les danses principales sont d'origine « bantou », portant des noms différents selon les contrées ; il y a, entre autres, le « lundu », ancêtre de la « samba ». La rythmique qui les imprègne est typiquement africaine, devenant prépondérante dans les religions populaires et pour les cérémonies de danse extatique. Les instruments sacrés sont trois tambours, *rum*, *rumpi*, *le* ; la double cloche en fer frappée avec une barre de fer ; et les calebasses (maracas) *xeres* : cet ensemble dirige le déroulement de la cérémonie, comme en Afrique.

De nos jours, on utilise double cloche et maracas dans la samba et la rumba. Les instruments à peau sont les *tumbas* ou *congas*, et les *bongos*, et une caisse claire. De nombreux idiophones reproduisent pour la plupart les sons perçus dans la forêt, dans la nature : *guiros*, *chocalhos*, *claves*, *sifflet*, *cuica*

utilisée dans la samba. Ce dernier petit tambour à friction imite le hurlement de la hyène, en frottant, avec une main, rapidement par petits coups successifs et réguliers, la corde en boyau fixée au centre de la peau, pendant que l'autre main appuie sur la peau afin de modifier sa tension et de varier ainsi la hauteur du son. Les rythmes rapides et syncopés, la cadence ou le tempo sont profondément innés.

Le Brésilien, en agitant une simple boîte d'allumettes, invitera son entourage à la danse, exprimant des battements rapides et réguliers, on percevra la cadence fondamentale de la samba. La voix chantée ou en onomatopées dentales ou gutturales, d'autres objets sonores en bois ou en métal, d'autres instruments peuvent se joindre successivement aux premiers battements, en rythmes rapides syncopés avec ou sans accents, en mélodie, ou en sons isolés. Ces superpositions rythmiques et colorées créent une danse populaire fascinante et endiablée.

III. — L'Europe

L'Europe, par la diversité de ses civilisations et de ses origines ethniques, se prête mal à une vision globale de son art ; le rapport entre la musique d'Europe méridionale et celle d'Europe septentrionale est particulièrement ténu, aussi faut-il étudier la percussion région par région.

1. **Europe méditerranéenne.** — Les populations d'Europe méditerranéenne pratiquent le chant sous différentes formes, dont la « monodie accompagnée » qui utilise des rythmes exécutés sur divers idiophones : coquillages entrechoqués, tambour sur cadre ou sur poterie (Catalogne, Sicile, Albanie). Les idiophones, de façon générale, occupent une grande part de l'instrumentation : cymbalettes (*camparetta* de Bosnie), racleurs, castagnettes de fer ou de bois (Espagne et Portugal), *guimbardes*...

L'Espagne, la Yougoslavie, le Roussillonnais... qui ont subi l'influence arabe, ont des instruments à peaux tels que les *darbuk* macédoniens, et toutes sortes de tambours sur cadre munis ou non de cymbalettes : *def* en Yougoslavie, *adufe* au Portugal, *pandero* en Espagne ; enfin, divers tambours à friction. Les rythmes utilisés sont libres quand il s'agit du chant (style narratif que l'on retrouve dans la musique savante sous forme de « récitatif »), plus précis dans la musique de danse : binaires (Roumanie, Slovaquie) ou ternaires (Pologne, Autriche, Moravie), parfois asymétriques (surtout en Bulgarie dont les rythmes seront plus tard une source d'inspiration pour Béla Bartók).

2. **Europe continentale.** — Les danses y sont presque toujours accompagnées de frappements corporels (Alpes bavaroises, Tyrol autrichien) rappelant les origines mêmes de la percussion. Les idiophones sont très répandus : racleurs, sistres, crécelles, guimbardes, cloches. Les instruments à peaux sont moins fréquents ; on ne les trouve (c'était déjà le cas en Europe méditerranéenne) que dans les régions orientales où s'est fait sentir la musique turco-arabe (Pologne, Roumanie).

3. **Europe du Nord.** — La percussion y cède quelque peu la place aux instruments à cordes particulièrement privilégiés dans cette région du globe. On doit noter l'importance du chant : ballades accompagnant encore aujourd'hui certaines danses de Bretagne, et, dans les Flandres, le *rommelpot* (tambour à friction) accompagne les chants de Noël et du Nouvel An. En Grande-Bretagne, des tambours à deux peaux (sur des caisses cylindriques) accompagnent le jeu de la flûte à bec, et celui de la cornemuse en Ecosse. On trouve aussi des idio-

phones tels que la guimbarde à anches en herbe, mais moins nombreux que dans le reste de l'Europe.

On peut ainsi constater que les instruments se raréfient en allant vers le nord, se cantonnant de plus en plus dans un rôle accompagnateur. Ceci est directement lié à l'influence turco-arabe plutôt sensible en Europe méditerranéenne et, dans une moindre mesure, en Europe continentale. Il faut souligner également la constante interpénétration des musiques populaires et savantes entre elles. C'est la région des « arts savants » (ce qui peut d'ailleurs gêner la redécouverte de notre musique ethnique) ; beaucoup de compositeurs, de Adam de La Halle à Bartók et aux contemporains, se sont inspirés de la musique populaire de leur pays, et cette situation s'est retrouvée dans l'histoire des instruments, nous faisant découvrir de fréquents échanges entre les deux types de musique.

IV. — L'Asie et l'Océanie

1. **L'Inde.** — Vers le x^e^ siècle apparaissent les *ragas*, modes précis qui possèdent des éléments mélodiques caractéristiques et forment la base de la musique classique de l'Inde. Au cours d'une « improvisation » le rythme, libre au départ, devient de plus en plus affirmé et la voix est accompagnée d'un tambour qui souligne la structure rythmique appelée *tala*. La subtilité de cette musique explique l'importance des instruments de percussion dont l'origine est attachée à la mythologie védique.

A) *Les instruments à membranes (avanaddha)* ont un grand rôle : le *tabla* est constitué d'un petit tambour droit à fût de bois *(tabla)* pour la main droite, et d'une petite timbale à fût métallique *(baya)* pour la main gauche. Les peaux sont tendues par des lanières de cuir pour en modifier la tension et la hauteur du son, clair pour le tabla, sourd pour le baya. Le *mridanga* est un long tambour de bois, renflé, à deux peaux grave et aiguë.

Le *dhol* et le *dholak* sont des tambours horizon-

taux. Le *khol*, en forme de double cône, rythme les danses des santals. Les *khurdak* sont deux petites timbales utilisées par les basses castes. Le *damaru*, en forme de sablier, est le tambour sacré joué par le dieu Shiva. Le *nagara*, large timbale d'un mètre de diamètre, au son puissant, est un ancien tambour de guerre que l'on retrouve dans les temples. Le *khanjari* est le tambourin des musiciens errants.

B) *Les instruments en métal (ghana)* réunissent : le *tāla*, gong pour tous les rituels ; le *jhālra*, paire de cymbales à son très long ; le *jhāng*, paire de cymbales plus légères ; les *tâli*, très petites cymbales au son aigu, pour la danse ; la *ghantā*, cloche frappée avec un bâton dans les cérémonies religieuses ; les *ghunghura*, clochettes fixées aux chevilles des danseurs ; les *nūpura*, anneaux d'argent qui résonnent. Le *ghatam*, est une cruche de terre frappée avec les doigts. Les *karatala* sont des pièces de bois liées pour qu'elles puissent se heurter quand on les agite.

Dans les pays himalayens (Népal, Sikkim, Bhoutan) et au Tibet, l'influence chinoise et indienne se fait sentir. A Katmandou et dans les basses vallées du Népal on trouve : le *chimta*, jeu de cymbalettes montées sur deux piques à feu et frappées l'une contre l'autre ; le *kartal*, claquettes de bois munies de cymbalettes ; les cymbales *jhyâli* et *newar* à dôme central très renflé ; les cymbales *yhymta* en laiton ; le tambour *madal* à deux peaux ; diverses timbales ; le *ma*, tambour sur cadre rythmant les psalmodies pour la guérison des malades ; le *dyâgro*, tambour sur cadre à deux peaux rythmant les danses jusqu'à la transe ; le *limbu*, tambour à boules fouettantes, et le petit *jhakri* sont joués par les enfants.

2. **Le Tibet.** — Si les graves psalmodies des lamas rappellent celles des moines bouddhistes japonais,

les danses masquées *(tcham)* se déroulent au son des longues trompes de métal, des tambours et des cymbales. Les cymbales *rolmo*, à large bosse centrale, sont frappées verticalement, les *silnyen* horizontalement ; le grand tambour à manche *chos rnga* ou *rnga chen*, supporté par une perche, est frappé avec une crosse ; la clochette *drilbu* se joue de la main gauche tandis que la main droite tient le petit tambourin-sablier à boules fouettantes fait de deux crânes accolés : le *thod-rnga*.

3. **La Chine, la Corée, le Viet-nam, le Japon.** — La rencontre du principe mâle *yang* et du principe femelle *yin* est génératrice de rythmes. Le son fondamental est donné par la cloche « jaune », *hoang-tchong*. Dans les rites religieux, les cérémonies, les pièces de théâtre, les instruments de percussion marquent les différentes phases de l'action : points culminants, arrêts, début, fin.

A) *Les instruments en métal* comportent : les cloches de toutes dimensions, suspendues à des châssis, dépourvues de battant, souvent rétrécies vers le bas, frappées de l'extérieur avec un maillet. Il y a des carillons de cloches et des carillons de gongs. Au Japon, il y a le petit gong *shoko* de l'orchestre de cour ; le gong *chanchiki* très aigu ; l'*atari gane*, petite écuelle métallique à son clair ; des bols en cuivre ou en argent, de toutes tailles ; le *shakujo*, sistre formé d'anneaux métalliques. Au Viet-nam, les bonzes rythment les chants bouddhiques avec le petit gong *tang*. Les fameux grands tambours de bronze (« tambours de pluie ») de Dong Son, près d'Hanoï, sont une importante découverte.

B) *Les instruments en pierre*, les lithophones, se composent d'une ou plusieurs lames de pierre ac-

cordées et suspendues à un cadre : la hauteur du son varie avec l'épaisseur de la lame. L'utilisation du jade pour les lames permet des sons d'une pureté suave.

C) *Les instruments en bois* se composent : de l' « auge de bois » frappée avec un marteau, le *tchou* ; le « tigre de bois » dont on gratte le dos strié avec un bambou, le *yu* ; les cliquètes. Au Japon, il y a les castagnettes *shakubyoshi* ; le *tsukeita* du théâtre Kabuki, formé de deux lames de bois frappées sur une plaque de bois posée sur le sol ; le *mokusho*, bloc de bois cylindrique et court disposé verticalement ; des tambours de bois ; etc.

D) *Les instruments à peaux* comprennent des tambours de toutes formes et dimensions, dont le *po-fou* (*po* = coup fort, *fou* = coup faible) suspendu au cou ; le *kakko*, tambour horizontal joué sur les deux faces par le musicien dirigeant l'orchestre Gagaku du Japon ; l'*uchiwa taiko*, tenu à la main par un manche, et dont la peau épaisse est tendue sur un cadre circulaire. Dans les spectacles de No, les tambours en sablier, à deux peaux *(tsuzumi)*, jouent un grand rôle, comme le grand *django* dans les chants de Corée. Au Viet-nam, le « tambour de riz » *trô'ng com*, à deux peaux recouvertes d'une pastille au centre, est semblable au mridanga de l'Inde.

Dans les orchestres de musique traditionnelle, ces instruments de percussion sont mêlés à d'autres. C'est le cas dans l'orchestre de cour Gagaku du Japon, avec cythares, luths, flûtes traversières, hautbois, orgues à bouche.

4. **La Birmanie.** — L'improvisation rythmique est extraordinaire. Ainsi, l'orchestre de cérémonie *Duriya waing* est animé par quatre-vingt-dix tam-

bours fixés sur une armature de bois au centre de laquelle se trouve l'exécutant : accordés selon la gamme pentatonique dans le grave, diatonique dans l'aigu, les tambours couvrent une étendue de deux octaves. Certains sont accordés au quart de ton pour les dissonances. Citons aussi le xylophone en bambou *pattala* et les blocs de bronze *kyiwaing*.

5. **Le Laos, le Cambodge, la Thaïlande.** — Chaque village du Nord Laos possède un grand jeu de gongs pour les fêtes. Les tambours sont sacrés, habités par les esprits. La musique d'orchestre accompagne les légendes indiennes Ramayana ou Mahabharata. L'orchestre classique des cérémonies de pagode, des processions funèbres, des fêtes solennelles, se compose d'un hautbois et de treize instruments de percussion, sept donnant le rythme, six la mélodie. Il y a aussi le xylophone de vingt et une lames de bambou disposées sur un « vaisseau » richement décoré de nacre et de perles, dont la fonction mélodique est subordonnée à celle des jeux de gongs de trois octaves ; l'orchestre est complété par les grands tambours doubles à peaux cloutées, les cymbales, et le tambour horizontal conducteur. Au Laos, l'orchestre de percussion *Seb Noï*, très populaire, utilise les tambours *khong seng*.

6. **La Malaisie, l'Indonésie, les Philippines.** — Les influences indienne, musulmane, chinoise, mêlées à la culture locale, ont donné naissance à un ensemble artistique de danse, théâtre et musique, d'une rare perfection, dont le Théâtre d'Ombres *(Wa Yang Kulit)*. Les danses hiératiques et les drames mimés sont accompagnés par un orchestre de percussion unique au monde, le *Gamelan*, composé principalement de métallophones et pouvant grouper soixante-dix instruments et trente exécutants. Le Gamelan

« Djoged » n'a que des instruments de bambou ou de bois ; à Java comme à Bali, le *kendang*, tambour horizontal à deux peaux, conduit l'ensemble. Le thème est confié aux *saron*, métallophones à lames de bronze sans résonateur, de taille décroissant du grave à l'aigu. Les lames de cuivre des métallophones *gender*, *barung* (graves) et *panerus* (aigus) et des *slentem* sont disposées au-dessus de tubes de bambou « accordés » avec les lames pour produire un son long très harmonieux. Les petits gongs à bulbe sont disposés en rang, du grave à l'aigu, sur un châssis horizontal *(bonang)*. Saron, gender, bonang sont joués avec des maillets spéciaux *(tabuh)* tenus légèrement entre le pouce et l'index. Le thème est ponctué par de grands gongs suspendus. Les instruments sont accordés selon le *Pelog*, divisant l'octave en sept intervalles inégaux, de caractère féminin, pour la musique des contes du cycle javanais ; le *slendro*, divisant l'octave en cinq intervalles égaux, de caractère masculin, pour la musique du Théâtre d'Ombres.

En Malaisie, dans le Théâtre d'Ombres, il y a deux tambours *gedombak* à une peau, en forme de vases ; des gongs ; une minuscule paire de lourdes cymbales *kesi*. Au début du spectacle, tambours et gongs jouent une ouverture très rythmée pour attirer l'auditoire : c'est le *Bertaboh*. Aux Philippines, il y a dans le Nord des gongs plats et deux tambours coniques : le *kimbal* (basse) et le *sulibao* (ténor) ; dans le Sud, des petits gongs à bulbe *kulintang* disposés horizontalement, la cloche tube *dabakan*.

Les Sakaï malais frappent le sol avec des tubes de bambou « accordés » selon des longueurs différentes. L'*angklung* est formé de quatre tuyaux de bambou qu'on agite sur un cadre. La guimbarde

est l'instrument indispensable pour faire la cour à une jeune fille !

7. **L'Australie et l'Océanie.** — Les aborigènes d'Australie utilisent un instrument rituel appelé *charunga (bull roarer)*, pièce de bois ou de pierre polie, de forme effilée, percée d'un trou à l'une de ses extrémités et dans laquelle est fixée une corde avec laquelle on fait tournoyer l'instrument qui émet un ronflement semblable à celui d'une hélice : c'est le rhombe primitif. On trouve partout des instruments destinés à marquer le rythme : les boomerangs entrechoqués en Australie, les bâtons sonores des Canaques, les bambous « accordés » des Maoris. Dans les îles océaniennes, les tambours en sablier verticaux accompagnent les danses. Aux Nouvelles-Hébrides, l'érection de grands tambours de bois verticaux et fendus, ornés de masques effrayants, donne lieu à des cérémonies rituelles. En Polynésie, on trouve le *piuli*, paire de bambous ; le *uliuli*, calebasse tambourinée avec les doigts ; les castagnettes *ili* ; et le tambour *pehu* à une peau, creusé dans un tronc d'arbre et frappé avec la main et les doigts.

CHAPITRE VI

L'EMPLOI DES INSTRUMENTS DE PERCUSSION DANS LE LANGAGE OCCIDENTAL

Comme on peut l'observer à travers les littératures les plus anciennes, c'est la timbale qui est à l'origine de l'utilisation de la percussion dans ce langage. Instrument guerrier dans l'Antiquité, la timbale tiendra une place de choix dans les musiques royales, les musiques de cour et même dans la musique spirituelle comme chez Bach ou Haendel ; c'est elle qui, en fait, par sa trame historique, base logique de toute évolution, déclenchera la nécessité même des instruments de percussion.

L'orchestre évolue en fonction des époques, et si Mozart ou Haydn utilisent déjà certains idiophones tels que grelots, cymbalettes, crécelle et petit tambour pour donner un caractère figuratif à un moment de l'œuvre, Beethoven emploiera de façon précise et évidente la grosse caisse, les cymbales frappées et le triangle dans telle ou telle de ses symphonies. Il accentue à l'excès la percussion dans la *Bataille de Vittoria* (1813), symphonie qui représente l'une des premières expériences spatiales, avec les instruments de percussion divisés en deux groupes placés de chaque côté du grand orchestre.

La période romantique consacrera définitivement la timbale, lui apportant sa dignité instrumentale,

lui justifiant, en fait, le titre d'instrument de musique. Nous en trouvons un profond témoignage dans l'œuvre de Brahms (en particulier les quatre symphonies), Tchaïkowsky, Wagner, et surtout Berlioz qui joue tout son *Tumulte* aux timbales et aux percussions.

Il est intéressant de noter la différence d'aspect musical dans l'emploi des timbales chez Beethoven et Brahms. Alors que le premier traite la timbale en instrument imposant avant toute chose le rythme à l'orchestre, concluant un accord, attaquant en solo une phrase rythmique ou la prolongeant (un des « muscles » de l'orchestre), Brahms insiste, lui, sur la couleur des sons, la rondeur des « trilles » ou sons tenus : la timbale accompagne mais « enrobe » également l'harmonie ou les cordes, soutient même parfois en contre-chant un des instruments solistes de l'orchestre.

Berlioz, qui « s'essayait » lui-même aux percussions, leur accordera une importance considérable, réclamant, quand il devient membre de l'Institut, la création d'une classe de percussion au Conservatoire de Paris. Si Wagner incorpore dans les larges commentaires musicaux de ses opéras des textes uniques et solistes pour les timbales (« leitmotiv »), Berlioz réalise un véritable orchestre de percussions au sein même du grand orchestre symphonique : deux timbaliers et huit timbales au moins dans la plupart de ses œuvres, seize timbales et huit timbaliers dans le *Requiem* (1837), deux grosses caisses dans la *Symphonie fantastique* (1830) avec les cymbales frappées ou suspendues, les tambours militaires, quatre timbales jouées par quatre timbaliers, et deux cloches d'église... Il ouvre la porte à l'arsenal des percussions françaises.

Cependant, hormis l'approche de Berlioz, ce sont

des étrangers qui vont approfondir l'emploi des percussions : Rimsky-Korsakov en Russie, Manuel de Falla en Espagne. Dans ces répertoires on entendra la caisse claire, le tambour militaire, la cymbale suspendue ou frappée, les castagnettes, le tambour de basque, les cloches tubulaires, le xylophone et le glockenspiel. Pourtant, le xylophone apparaît pour la première fois dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns puis dans son *Carnaval des animaux*. C'est avec Rimsky-Korsakov et de Falla que le « temps » s'ouvre au XX^e^ siècle. Notre musique contemporaine prend ses fondements chez Stravinsky, Ravel, Debussy, Bartók, et surtout chez Varèse qui, jusqu'en 1950, resta pratiquement inconnu en France. Debussy reprend la pratique de de Falla dans *Iberia*, avec percussions légères et nettement rythmiques mais riches en couleurs : il dit que « la percussion est un délicieux assaisonnement dont il faut accommoder l'orchestre » mais rêve aussi, ainsi qu'il l'écrit à Varèse, de posséder une collection de gongs issus de Thaïlande.

En 1913, Stravinsky écrit *Le Sacre du printemps*. Peu de percussion, à vrai dire, mais une partie de timbales « moelle épinière des cent vingt musiciens de l'orchestre ». Toscanini avait dit de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven que « le vrai chef d'orchestre... c'est le timbalier » (Paris, 1934). Pour *Le Sacre du printemps*, les plus grands chefs d'orchestre déclarent suivre avant tout le tempo du timbalier dans la *Danse sacrale*.

La première guerre mondiale éclate. Stravinsky est en Suisse. Il vit dans un chalet, entouré d'instruments de percussion, étudiant « sur le tas » leur pratique : c'est l'*Histoire du soldat* achevée en 1918, avec sept musiciens solistes. La musique de chambre accapare la percussion : l'audace de Stravinsky fut

essentielle par l'emploi qu'il fit de tant d'instruments de percussion dans cette œuvre, libérant ainsi la plupart des compositeurs de leurs complexes les plus cachés envers « ces instruments barbares et sans expression, tout juste bons à reléguer au fond de l'orchestre... ». Il lance à l'aventure trois tom-toms, une grosse caisse, une caisse claire, un tambour de basque, une cymbale et un triangle ; puis, il inscrira au calendrier de l'Histoire un second volet pour les percussions, avec quatre pianos, deux chanteurs, sept percussionnistes, dans *Les noces* (1914 à 1920).

Varèse, loin de Paris, en 1931 à New York, marque le siècle avec *Ionisation* pour treize percussionnistes et trente-cinq instruments. C'est, pour la première fois, un authentique orchestre de percussions où l'on entend des ensembles de « peaux » (caisse claire, tambour militaire, bongos, grosse caisse), de « métaux » (tam-tams, gongs, cymbales, enclumes, cloches, piano), de « bois » (claves, blocs chinois, fouet, guiro) et différents idiophones (maracas, triangle, grelots, castagnettes, sirènes, tambour à corde).

Quelques années ensuite, toujours aux Etats-Unis, J. Cage écrira *Construction in metal n° 1*, œuvre pour percussions métalliques, de caractère primitif et d'expression orientale, commandée par une artiste chorégraphique de race noire, Syvilla Fort, pour un ballet intitulé *Bacchanale* (1938). Les innovations de cette partition se situent dans l'utilisation d'un tam-tam trempé dans l'eau après sa mise en vibration, des plaques de tôle agitées, des tambours de frein de voiture automobile frappés, et un piano « préparé » à l'intérieur duquel le musicien frotte les cordes graves avec des tiges métalliques.

Il faut dire combien les années 1920-1925 furent

une époque de liberté. Ce sont à Paris les ballets russes de Diaghilev. C'est l'avènement du surréalisme en littérature comme en peinture. La pensée et la recherche, à l'exemple de Varèse, se libèrent et se détendent tel un ressort trop longtemps comprimé par les années d'austérité dues à la première guerre. Le monde cherche sa vérité. On veut des sons nouveaux : Stravinsky, Varèse, après Debussy et Ravel (le *Boléro* popularise le tambour), maintenant Bartók qui écrit un jour de 1937 la dernière mesure, en *do* majeur, d'un chef-d'œuvre du XX^e^ siècle : la *Sonate pour deux pianos et percussion* créée le 16 janvier 1938 à Bâle. Cette nouvelle écriture musicale permet la recherche de timbres avec un traitement très pur des percussions, des rythmes simples, précis et nuancés, pas de tapage mais des « touches » s'intégrant parfaitement avec les pianos. Bartók donne ici une expression avec chacun des sentiments qui ornent la musique : sensualité, agressivité, contrastes, surprise, ou intimité. Très « possédé » de son pays, épris de patriotisme, Bartók ignore qu'à quelques kilomètres de sa Hongrie trois hommes, en Autriche, le connaissent bien, lui, et bouleversent l'harmonie traditionnelle : A. Schönberg, puis A. Berg et A. Webern.

En France, une œuvre va fixer un style de technique très particulière à la pratique des instruments à percussion : *La création du monde* de D. Milhaud (1923), inspirée du jazz de 1920. Le final voit un déchaînement de tout un ensemble de percussions : plusieurs tom-toms, une caisse claire, une cymbale suspendue, un wood-block s'expriment et s'entrecroisent en un rythme précis mais rapide. Il s'agit d'un des premiers morceaux très difficiles imposés aux percussionnistes. D. Milhaud et le Groupe des Six connaissent le jazz qui marquera cette *Création*

du monde : le percussionniste batteur doit jouer un « chorus » à l'exemple de ces admirables batteurs du jazz noir, pour la plupart autodidactes, qui atteindront, dans les décennies qui suivront 1930, les prodigieuses limites du talent.

La création du monde va devenir l'événement de la percussion française. En effet, en 1948, Passerone, fondateur de l'Ecole française des instruments de percussion, s'installe au Conservatoire de Paris. Il cherche tout de suite la formule la plus satisfaisante pour répondre à la condition *sine qua non* d'une classe instrumentale : le concours de fin d'année, dispensateur de toute récompense. Pour témoigner de la technique des différents instruments de percussion, tout en gardant avant tout un style musical, il conçoit un concerto pour percussions comme un concerto classique : introduction, thème, variations, final, mouvements au cours desquels seront exposés chacun des principaux instruments : timbales en introduction, accessoires, caisse claire, xylophone et vibraphone en variations. Très marqué par *La création du monde* qu'il joue à Paris, Passerone trouve dans le final la texture instrumentale pouvant justifier le concerto en soi en même temps que son final à la forme brillante et rapide, consacrant la virtuosité de l'interprète : ce sera le « tricoti » joué sur un petit ensemble de percussion.

En 1944, c'est l'avènement du vibraphone avec les *Trois petites liturgies* de Messiaen : Passerone crée cette œuvre sur un instrument très rudimentaire. Pionnier, il travaille avec peu de moyens. Lors du premier enregistrement des *Trois petites liturgies* (vers 1948), un élève de la classe d'analyse de Messiaen vient tourner les pages de la partie tenue par Passerone au vibraphone : Pierre Boulez. Celui-ci, en 1955, révélera la plus remarquable ex-

ploitation musicale de cet instrument dans *Le marteau sans maître.*

E. Bozza, en 1949, écrit *Rythmic* sur la demande de Passerone. Ce concerto avec accompagnement de piano est ingénieusement composé et son final fait penser immanquablement à *La création du monde.* Il reste l'un des plus complets pour la percussion, au point que la plupart des concertos écrits à ce jour (de 25 à 30) en conservent les mêmes structures. Ce n'est vraiment qu'à partir de 1950 que tous les instruments de percussion seront présents dans la création musicale. A Paris, on commence à parler de Varèse et de *Ionisation* ; on y joue aussi la *Sonate* de Bartók ; Cl. Delvincourt écrit *Le bal vénitien* pour dix percussionnistes lisant sur trois portées ; S. Lifar reprend à l'Opéra *Icare*, écrit en 1935, ballet de Szyfer-Larthe, pour vingt percussionnistes. Elève de Varèse, A. Jolivet apporte avec *Guignol et Pandore*, et toutes les œuvres qui suivront, un matériel considérable avec des percussions contrastées, sèches ou profondes, de bois, de métal ou de peau, jouées spécifiquement avec balais, brosses ou doigts, etc.

C'est grâce à l'existence du Domaine Musical que Boulez dirige au théâtre du Petit-Marigny que Paris découvre, à partir de 1950, les musiciens de l'Ecole viennoise, Varèse, Stockhausen, Berio, Cage, et tous les représentants d'avant-garde. Au fur et à mesure de son activité, le Domaine Musical présente des scènes de plus en plus occupées par des percussions : le 7 mars 1962, six percussionnistes tenaient cent cinquante percussions sur la scène de l'Odéon à Paris, à l'affolement des pompiers de service.

Comment ne pas reconnaître l'évolution de la percussion dans le langage musical. Passerone et les autres en ont marqué l'histoire. Ainsi fut créé en 1962 le premier ensemble symphonique au monde d'instruments de percussion : les « Percussions de Strasbourg ».

CHAPITRE VII

LES ÉCOLES

I. — L'Ecole française

Pendant longtemps, la percussion se passa d'école. Seuls, et de leur côté, pour des besoins professionnels, c'est-à-dire là où résidaient beaucoup d'orchestres, les Américains avec Goodman à New York, et les Allemands avec Porth à Munich se chargeaient de la formation d'artistes afin de pourvoir aux nombreux pupitres de percussion libres dans les orchestres. Pour être reconnus comme musiciens professionnels aptes à entrer dans un orchestre, les candidats passaient des concours basés sur la littérature de percussion du répertoire symphonique : un timbalier était auditionné dans des extraits de symphonies de Beethoven ou des passages de scènes d'opéra, un interprète de caisse claire dans le *Capriccio espagnol* ou le *Boléro*.

Vers 1930, Joseph Baggers entreprend un cours de percussion au Conservatoire de Paris, en supplément de son rôle de premier timbalier à l'Opéra-Comique (Messiaen fut son élève). Cette tentative sera stoppée à la déclaration de guerre de 1939 et, naturellement, sous l'occupation allemande, où, par la force des choses, les musiciens sont rares : on n'entend parler, en matière de percussion, que de la renommée de « tambours militaires », virtuoses du répertoire de la Grande Armée. C'est par eux que l'École française a pu, grâce à leur talent et leurs connaissances techniques du tambour, donner par

la suite une formation à bien des percussionnistes en leur permettant d'aborder la percussion classique avec une base technique très complète.

En 1947, Cl. Delvincourt, directeur du Conservatoire national de Paris, réorganise la classe de « la rue de Madrid » et crée celle de timbales et percussions dont se charge, comme nous l'avons dit, F. Passerone. Celui-ci, dès le début de son enseignement (chargé de cours en 1947 et professeur en titre en 1948), prône l'étude de tous les instruments de percussion, des plus petits aux plus grands, évitant toute idée de spécialisation et permettant aux élèves une polyvalence instrumentale. Premier timbalier à l'orchestre de l'Opéra et à celui de la Société des Concerts du Conservatoire, musicien passionné, homme de classe dont l'intelligence et la personnalité reflétaient une force de conviction peu commune, Passerone ouvre, en 1948, la voie à l'histoire instrumentale de la percussion. Mort en 1957, il n'aura pu constater le bénéfice de son enseignement de par les nombreuses prestations actuelles de la percussion.

Dès 1948, des musiciens aux disciplines très différentes se rendent à la classe de percussion ; compositeurs, chefs d'orchestre, élèves de classes d'écriture, entourent les élèves de percussion. Messiaen y viendra souvent ainsi que Boulez qui s'initiera au maniement et aux techniques des instruments de percussion, surtout aux « claviers ». Boulez utilisera cela plus tard dans la partie de claviers du *Marteau sans maître*. Parmi les élèves de percussion, dès le début, on trouve P. Henry, M. Jarre, S. Baudo (le premier prix de la classe) et bien d'autres vivant une période assez extraordinaire au Conservatoire de Paris.

Ce sera, sous l'impulsion du professeur, la nais-

sance de concertos écrits pour la percussion pure basée sur l'expression de chaque instrument, puis l'utilisation de la percussion dans les formations de chambre : compositeurs français et étrangers n'hésitent plus à tirer parti des timbres méconnus de la percussion. C'est le début de « notre temps » en percussion, et chaque fin d'année, lors des concours, la salle d'audition est emplie des observateurs de cette discipline nouvelle, au point que dans cette classe unique règne une atmosphère de concerts-auditions et non de concours.

Encouragé par ses propres résultats, Passerone prend de nombreux contacts lors de ses voyages en Europe (y compris les pays de l'Est) et sur le continent américain, entretenant jusqu'à sa mort des relations permanentes avec des artistes du monde entier, conseillant, se documentant sur les littératures et les perfectionnements instrumentaux pratiqués partout ; il devient l'ami de W. F. Ludwig, le grand promoteur instrumental de Chicago, et il est le premier à jouer en France des timbales à peaux en plastique. A Paris, il introduit ses élèves dans les orchestres, les fait débuter dans les formations dont il fait lui-même partie avant de les recommander en province. Plusieurs grandes villes créent des classes de percussion dans leur Conservatoire : Strasbourg, Bordeaux, Le Mans, Lyon seront les premières. Partout, les élèves de Passerone prendront poste afin de continuer son Ecole ; à Strasbourg, il donnera quatre de ses élèves au fur et à mesure des années, qui formeront un foyer sérieux de la percussion dans l'est de la France. Sa mort l'empêche de préparer des éléments pour les pays étrangers mais la réussite de l'Ecole française est accomplie sans aucun doute par le maître Passerone.

II. — L'Ecole allemande

Depuis la fin du siècle dernier, H. Knauer et P. Krüger sont les fondateurs de l'Ecole allemande de percussion et leurs méthodes servent encore aujourd'hui à enseigner les timbales et la caisse claire d'orchestre. Pour cette dernière, l'enseignement de sa technique instrumentale est différent du nôtre puisque son jeu n'a aucune relation avec le tambour militaire, étant moins sonore, plus fin et que sa technique est exclusivement conçue pour l'orchestre symphonique. On suppose d'ailleurs que les premières caisses claires ont existé outre-Rhin, dans le répertoire d'opérettes de musique viennoise et dans les petits orchestres de salon qui abondaient autrefois. Ainsi, le roulement est très serré et on ne peut y distinguer l'articulation de chaque coup, mais, dans le pianissimo, il atteint une sonorité plus subtile et mystérieuse qui a inspiré Bartók dans le début du second mouvement de sa sonate pour deux percussions et deux pianos, et Webern dans l'Opus 6, par exemple.

Les timbales, elles, ne sont pas placées comme dans les pays latins et aux Etats-Unis, du grave à l'aigu et de gauche à droite, mais inversement, la timbale aiguë étant à gauche. Il en est ainsi dans la majorité des pays d'Europe centrale. Cette tradition est très ancienne puisque, sur des gravures germaniques du XVIII^{e} siècle, on constate déjà ce phénomène. On ne connaît aucune raison majeure pouvant justifier cette façon de placer les instruments. Là aussi, la technique instrumentale est basée sur le répertoire symphonique, avec la recherche d'une sonorité très ronde, jamais dominante, en percussion.

Ch. Kaskel fut le premier percussionniste alle-

mand à se spécialiser dans le répertoire de musique contemporaine, en tant que soliste ; Stockhausen lui a dédié son *Zyklus* en 1959. Porth à Munich et Hinz à Hambourg, Fink à Würzbourg, sont les précurseurs de l'Ecole allemande de percussion.

III. — L'Ecole américaine

Cette école de percussion est très répandue et très complète grâce aux différents genres de musique pratiqués sur ce continent depuis le début du siècle. En effet, si le tambour était populaire en raison des nombreuses harmonies et musiques militaires, le jazz et le jazz symphonique ont contribué à l'évolution de la technique de la caisse claire et des autres instruments dits de batterie. Il en est de même des instruments à clavier qui, surtout avec le vibraphone, sont devenus des instruments solistes très répandus.

Parmi les grands pédagogues responsables de cette Ecole, on peut citer B. Stone, Ch. White, Goldenberg, G. Krupa, K. Clarke, J. Chapin, L. Hampton... Ils ont écrit des méthodes fondamentales et complètes pour le tambour militaire, la caisse claire, les instruments à clavier et la batterie de jazz. Quant aux timbales, S. Goodman, ancien timbalier de New York, est une des personnalités les plus connues de cette Ecole américaine, pour avoir formé la plupart des timbaliers des orchestres symphoniques actuels de son pays.

Chapitre VIII

LES FACTEURS D'INSTRUMENTS DE PERCUSSION

L'évolution et l'importance croissante de la percussion dans les œuvres lyriques et symphoniques comme dans le jazz ont, depuis le début du siècle, amené les fabricants d'instruments à réaliser maints perfectionnements ; de nouvelles sonorités sont apparues avec l'utilisation de matériaux plus modernes : fibres de plexiglass pour les fûts de timbales ou les manches de baguettes, « peaux » de plastique pour tous les instruments à peau, etc.

I. — Les instruments à peau

La timbale n'était qu'un simple fût de cuivre recouvert d'une peau animale cerclée et tendue par quelques clés de serrage qu'on dévissait pour la tessiture grave, ou resserrait pour la tessiture aiguë. Il a fallu pouvoir accorder le jeu de timbales (en général quatre, parfois cinq) en un minimum de temps, tout en garantissant la justesse des sons. Plusieurs modèles furent mis successivement à l'étude : la timbale à clé unique, celle à fût rotatif (créée par Stumpff en 1821), celle à pédale et crémaillères mécaniques réglable avant chaque exécution et répondant mieux aux exigences de l'écriture musicale contemporaine. Ce souci d'amélioration constante existe pour tous les autres instruments à peau.

II. — Les instruments en bois

L'instrument le plus important est le xylophone, suivi du xylomarimbaphone. Les problèmes de ces instruments à clavier résident avant tout dans la difficulté d'obtenir justesse et qualité de son. Bergerault emploie pour cela le palissandre rose du Honduras et le faux rose de Madagascar (ce dernier plus spécialement pour le marimba). Parmi les pionniers fabriquant des instruments à clavier, Deagan et Musser aux Etats-Unis, et Premier en Grande-Bretagne emploient actuellement la fibre de verre, matériau extrêmement dur, pour réaliser les xylophones. Existe le « kelon » (1973) dont la fabrication est à base de plastique, permettant d'atteindre la tessiture de quatre octaves. Cependant, le bois sera encore longtemps recherché. Montage et démontage, poids minimal se sont améliorés. Bergerault et les « Percussions de Strasbourg » ont créé les instruments « Percustra » pour les écoliers et les jeunes musiciens, reproductions réduites du matériel professionnel du Groupe.

Le jeu de wood-blocks accordés est un instrument d'une étendue de trois octaves. Pour la caisse claire, les fûts, de largeur variable, sont en métal ou en bois, recouverts d'une peau (animale ou en plastique) et complétés par un timbre de résonance en filet de soie ou à ressort métallique. Selon l'assemblage de ces différents éléments, le fabricant peut obtenir une caisse claire, sèche, aiguë, medium ou grave, de même pour tous les instruments de cette catégorie : tambour militaire, tarole, etc. Ce perfectionnement est dû à Ludwig et Rogers aux Etats-Unis, Premier en Grande-Bretagne, Dresden en Allemagne, et Asba en France.

III. — Les instruments métalliques

Dans cette catégorie, l'instrument le plus connu est le vibraphone dont on augmenta la tessiture au-delà de ses trois octaves initiales et auquel on adapta un moteur à vitesse variable et non plus fixe ; dès 1973, le vibraphone électronique fonctionne avec des pastilles dites de micro-contact, présenté par les firmes Deagan et Studio 49. Le glockenspiel a une amélioration sonore, dite « cristalline », les lames sont élargies et une pédale utilisée à mi-course permet une résonance plus ou moins longue. Les jeux de cloches sont de plusieurs types, chromées ou en métal nu, de diamètre et de longueur variables. Des compositeurs comme Boulez ou Messiaen ont obtenu deux octaves au lieu d'une et demie. Le même cas existe pour les cloches-plaques à la sonorité dite « bourdon » (harmoniques très graves).

Steinway revend certains gongs, produit artisanal des pays d'Asie. A Bangkok, il faut deux années pour parfaire un gong de temple, dont la largeur dépasse un mètre. Les cymbales et les tambours sont de longue résonance, de timbres divers du grave à l'aigu, et de gamme considérable, grâce à la composition de l'alliage métallique, l'épaisseur ainsi que le diamètre de l'instrument. Les cymbales turques sont les plus employées, et c'est dans leur construction que les recherches furent les plus amples (Ziljan aux Etats-Unis, et Païste en Suisse).

Chapitre IX

LA NOTATION

La notation musicale comprend un ensemble de signes permettant à l'artiste, au musicologue, à l'amateur de lire une partition. Cette codification donnant la reproduction exacte de la pensée de l'auteur doit être la plus claire et la plus logique possible.

Au cours des siècles et des civilisations, bien des tentatives de notations ont vu le jour, parfois inintelligibles pour nous (telles certaines œuvres de l'Antiquité orientale ou égyptienne). Ce n'est qu'à partir du Moyen Age que certains signes sont apparus compréhensibles et ont fourni, de ce fait, le moyen de connaître les formes d'expression byzantines ou occidentales. Au XI^e^ siècle, Guy d'Arezzo fait admettre, au moyen des portées et des clés, un système qui a permis l'éclosion de nombreux chefs-d'œuvre.

La notation des parties de percussion trouvée chez Haydn et Mozart était très simple, tant pour le triangle que pour la cymbale, comme c'est le cas dans l'ouverture de *L'enlèvement au sérail* (1783). En règle générale, la percussion était employée dans le contexte de l'œuvre pour apporter un soutien rythmique, une ponctuation. Les timbales étaient accordées tonique-dominante comme un instrument transpositeur. Les parties étaient notées et la tonalité était précisée, en *ré*, en *mi*, etc., ce qui obligeait le timbalier à accorder ses timbales *ré-la* ou *mi-si*, etc.

Grosse caisse, cymbales frappées, triangle étaient généralement employés : grosse caisse et cymbales pour affirmer le martèlement du rythme de base du morceau dans les parties les plus fortes, le triangle dans le but d'éclaircir par son registre aigu la sonorité de l'ensemble. Avec l'évolution de la percussion, le langage va devenir de plus en plus complexe et nombreuses vont être les partitions contemporaines à utiliser un matériel instrumental très important. C'est le cas pour *La création du monde* de D. Milhaud et la *Suite transocéane* de A. Jolivet. L'apport d'instruments nouveaux tels que les jeux chromatiques de cloches à vaches (cencerros) et de crotales donnera au compositeur un moyen d'enrichir la couleur sonore, de créer un langage nouveau par une notation appropriée. Il faut lire les partitions de *Chronochromie*, *Couleurs de la cité céleste*, *Sept Haïkaï*, *Et expecto resurrectionem mortuorum*, de Messiaen, et *Soleil des eaux*, *Mallarmé*, de Boulez...

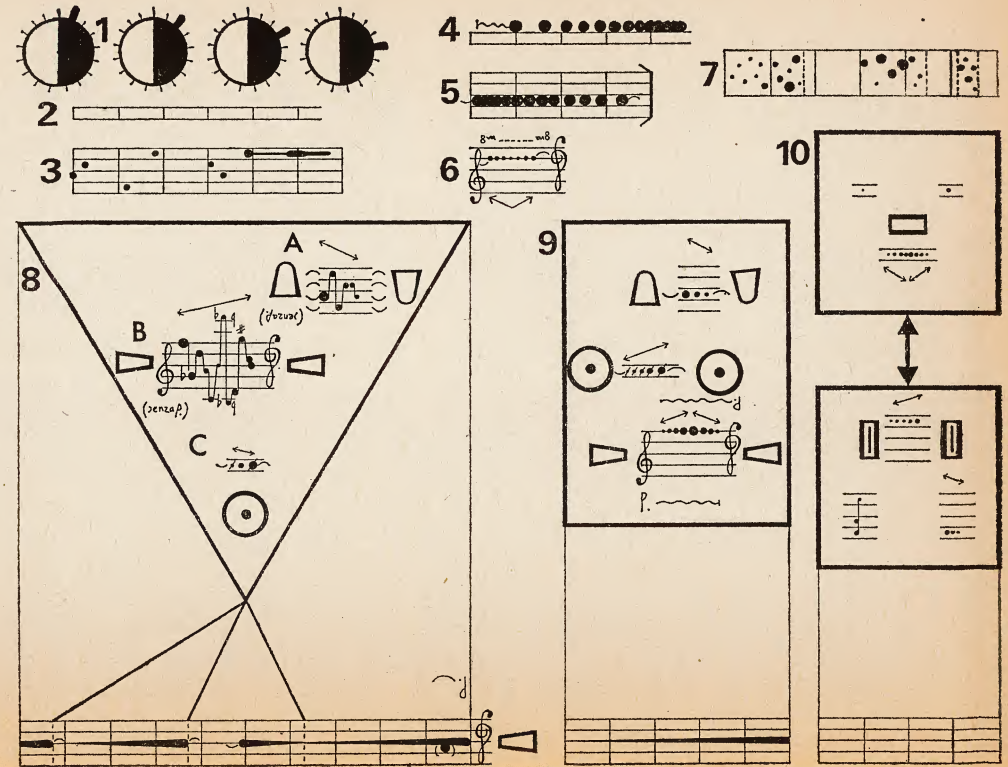
L'écriture traditionnelle étant, par certains côtés, trop rigoriste, les compositeurs s'en sont écartés petit à petit et ont innové un système de notation graphique qui leur apportait une plus grande souplesse et des moyens d'expression à la mesure de leur imagination créatrice. La première partition de percussion contemporaine date de 1959 : elle a été écrite par un compositeur d'origine allemande, Karlheinz Stockhausen. C'est *Zyklus*, faite pour un concours de percussion dans le cadre des cours d'été de Darmstadt. Elle comporte nombre de procédés graphiques permettant une souplesse d'interprétation alors inconnue en percussion. Autre particularité : c'est la première œuvre écrite pour un seul percussionniste sans aucun accompagnement. Le texte comporte des instruments à sons définis mais il n'y a pas de « mélodie » comme on pourrait le sup-

poser. Les pages ne sont pas numérotées car l'interprète peut jouer cette partie dans un sens ou dans le sens inverse en la retournant comme s'il désirait la lire à l'envers. A chaque page sont notés des signes, dans la progression des aiguilles d'une montre. De ce fait, les portées, les instruments et le texte sont indiqués de façon à donner à l'exécutant une liberté plus grande dans le choix de son expression sonore, par le phénomène de l'inversion des registres.

Chaque page possède un nombre de mesures fixe, trente, d'une régularité graphique parfaite. Elles indiquent le déroulement chronologique de l'œuvre ; les interventions sonores s'insèrent çà et là en fonction de cet ensemble de « barres de mesure », parfois librement, parfois strictement. Chaque espace entre les barres doit durer un minimum d'une seconde mais ne doit pas dépasser deux secondes. En ce qui concerne la notation relative à l'interprétation, Stockhausen indique les durées des notes selon le graphisme (page 109).

Plus les distances entre deux notes sont grandes, plus longues sont les durées ou inversement ; si les notes sont plus rapprochées, elles doivent être jouées plus rapidement.

Les deux événements sont parfois notés à la suite l'un de l'autre. La dynamique elle aussi est déterminée. L'interprétation, quoique très souple, est régie par un ensemble de graphismes auxquels l'artiste doit se soumettre : ainsi, comme il est indiqué dans la page 108, les formules A, B, C doivent être jouées obligatoirement aux différents points d'intersection des lignes partant de la pointe inférieure du triangle avec l'échelle de mesures, mais dans un ordre choisi par l'exécutant (A, B, C ou B, C, A ou C, B, A). Le compositeur peut imposer des enchaînements indiqués par des flèches, mettre en


1
2
3
4
5
6
7
8
A
(forzato)
B
(senza p.)
C
p
9
p
p.
10

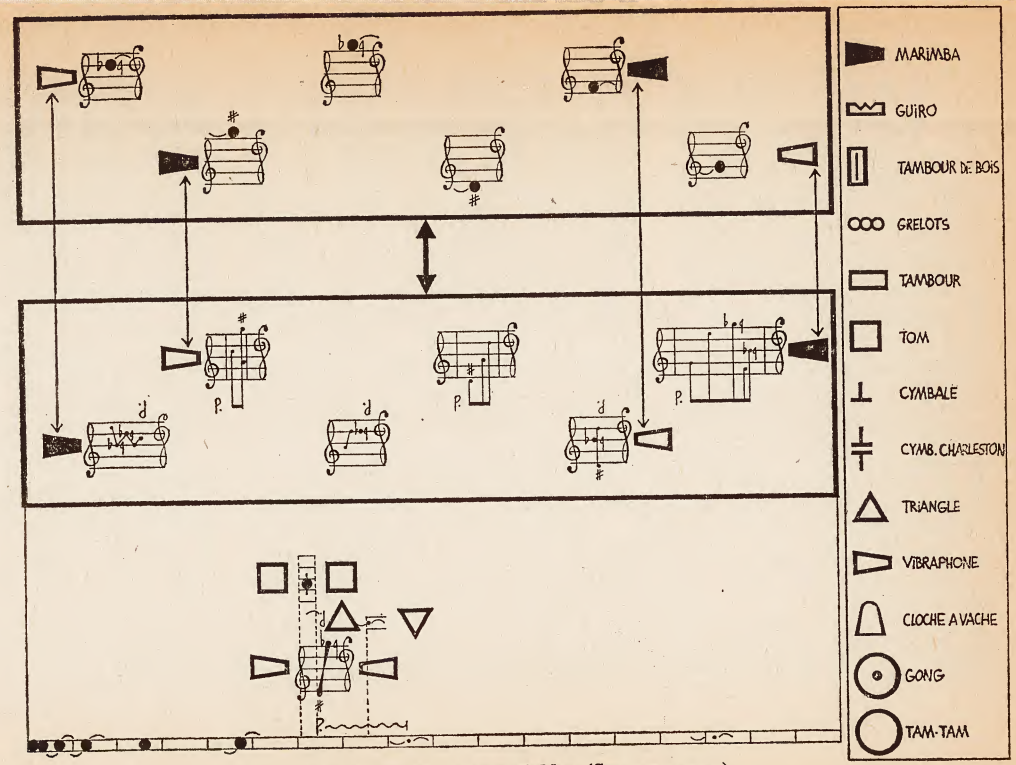


Fig. 7. — Notations *Zyklus* (STOCKHAUSEN)

évidence le timbre et la couleur du son, noter le choix des baguettes à l'aide de symboles.

Dans *Refrain* (1952-1953) de Stockhausen, les différentes parties de piano, de célesta, de vibraphone, auxquels s'ajoutent d'autres instruments de percussion, comportent des notations graphiques du même ordre. Cette partition comporte une règle en matière plastique transparente sur laquelle sont écrites des notations musicales qui doivent être jouées à l'endroit où l'interprète l'a placée. Elle est fixée en un point lui permettant de tourner autour du texte musical.

Les parties de percussion du compositeur Penderecki dans *Anaklasis* (1960) sont écrites de manière traditionnelle, mais on retrouve le même système de graphisme, cité plus haut, chez Serocki qui écrira son *Continuum* (1965-1966) spécialement pour les Percussions de Strasbourg. Quant au Viennois Haubenstock Ramati, il imaginera en 1962 un *jeu* pour les six percussionnistes du Groupe : *Jeu 6* est formé de soixante carrés tel un jeu de dames. Chaque exécutant a la même partition avec un ensemble d'instruments différents. Les parcours seront entièrement dissemblables et les versions infinies. Les mêmes procédés graphiques et les éléments mélodiques sont toujours aussi soigneusement notés.

Le *Continuum* de Serocki est une œuvre pour six percussionnistes et cent vingt-deux instruments. Il écrit : « Les exécutants seront placés dans la salle de concert, formant un cercle autour du public de façon à pouvoir communiquer visuellement. L'œuvre est jouée sans chef d'orchestre. » C'est ici une application directe de la musique spatiale. Le son est exprimé en action ininterrompue, se mettant en route, se propageant, se propulsant en

dynamiques complètement opposées, ou se transformant en timbres multiples mats ou cristallins d'instruments de bois, de peau ou de métal ; ce son qui éclate férocement ou s'estompe délicatement dans une dimension spatiale que seul le graphisme peut traduire sur partition. En effet, il est inconcevable qu'une telle écriture soit traditionnelle, l'écoute simple de l'œuvre le prouve, ainsi que le caractère particulier, voire mystérieux, que l'on décèle à l'audition. Trente-cinq séquences forment l'ensemble. La durée de chaque séquence est notée mais reste approximative et dépend, en raison des longues résonances de certains instruments, de l'acoustique propre à la salle de concert. Le graphisme n'est donc pas absolu en ce qui concerne la durée mais il est laissé au jugement de l'interprète lors de l'exécution. Toutefois, l'auteur précise : « L'instrumentiste doit obéir aux proportions graphiques indiquées pour chacune des durées (ou séquences). » En somme, la séquence ne se chronomètre pas mais les événements sonores qui la composent sont proportionnés. Pour bien respecter la partition qui ne comporte donc aucun signe ou note traditionnels l'auteur, indique des graphismes précis donnant la manière d'exécuter le *Continuum*.

Dans la durée des sons, Serocki introduit la notion de barre horizontale, mais aussi directionnelle : vers le haut implique vers l'aigu, vers le bas implique vers le grave. Les dynamiques sont indiquées normalement alors que les barres de durée conservent la même épaisseur (système différent de celui de Stockhausen). Dans le *Continuum*, Serocki indique avec la plus grande minutie les différents emplois de baguettes, ce qui est une innovation avec de nombreux types pour répondre à la présence des cent vingt-deux instruments. La densité ou la ma-

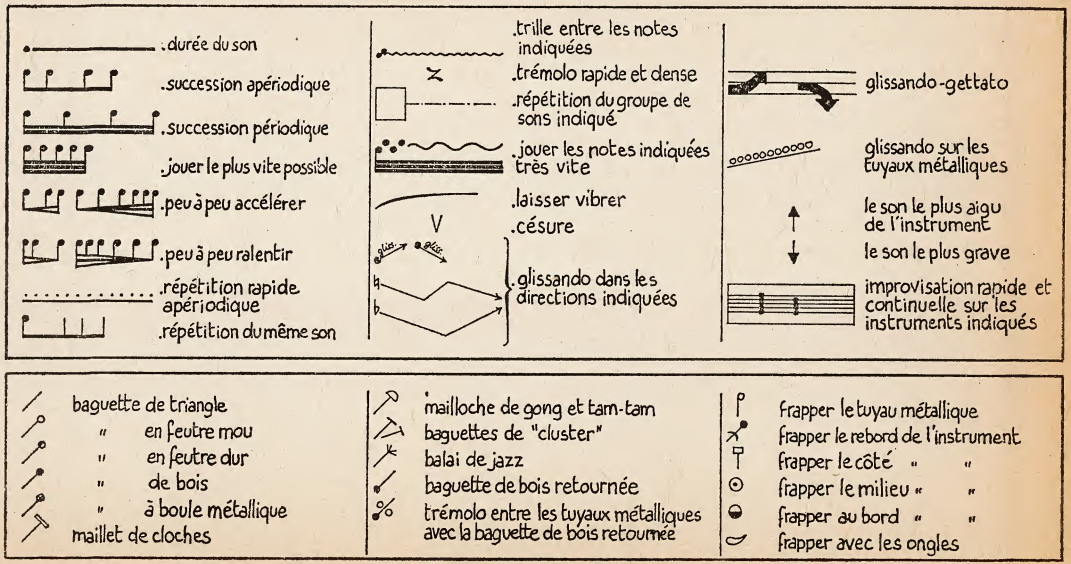

.durée du son
.succession apériodique
.succession périodique
.jouer le plus vite possible
.peu à peu accélérer
.peu à peu ralentir
.répétition rapide apériodique
.répétition du même son
.trille entre les notes indiquées
.trémolo rapide et dense
.répétition du groupe de sons indiqué
.jouer les notes indiquées très vite
.laisser vibrer
.césure
.glissando dans les directions indiquées
glissando-gettato
glissando sur les tuyaux métalliques
le son le plus aigu de l'instrument
le son le plus grave
improvisation rapide et continuelle sur les instruments indiqués
baguette de triangle
" en feutre mou
" en feutre dur
" de bois
" à boule métallique
maillet de cloches
mailloche de gong et tam-tam
baguettes de "cluster"
balai de jazz
baguette de bois retournée
trémolo entre les tuyaux métalliques avec la baguette de bois retournée
frapper le tuyau métallique
frapper le rebord de l'instrument
frapper le côté " "
frapper le milieu " "
frapper au bord " "
frapper avec les ongles

Fig. 8. — *Continuum* (SEROCKI)

tière de la baguette sont précisées selon une série de symboles. Les petits détails de précision font de cette œuvre un pur chef-d'œuvre, sur le plan de son écriture graphique et sur celui de sa traduction sonore.

Dans leur système éducatif, les « Percussions de Strasbourg » ont entrepris d'initier les jeunes élèves à la connaissance et à la pratique instrumentales. Le graphisme suivant indique, entre autres, la nomenclature des instruments utilisés et donne un exemple de jeu d'ensemble utilisé dans la méthode « Percustra ».

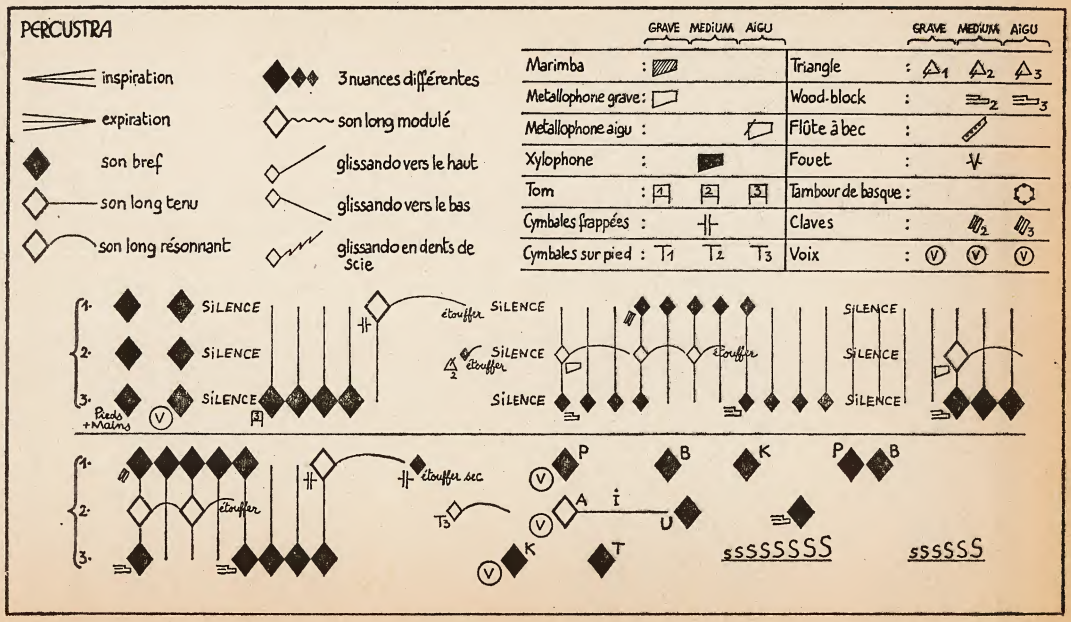


Fig. 9. — « Percustra »

Chapitre X

LES GRANDS PERCUSSIONNISTES

Etre percussionniste c'est être musicien avant tout, disposer d'une formation technique parfaite et marquée par une école ; mais c'est aussi avoir le besoin de connaître et de découvrir, amenant l'artiste à poursuivre une action personnelle. Le percussionniste travaille ses instruments, s'exprime en toutes occasions (groupe, soliste, orchestre, formation de jazz) et cherche toujours le nouveau dont il pourra tirer une expérience mise, après mûre réflexion, au service de la société dans laquelle il évolue. C'est aussi cultiver l'amitié et les contacts entre tous les membres de cette corporation, les artistes disséminés dans le monde entier et qui, au hasard des rencontres, se retrouvent autour d'une bonne table pour ne parler que de percussion. Nous apprécions cela chez tous les responsables.

Bent Lylloff à Copenhague a formé son propre groupe de six percussions après avoir lui-même mené une carrière de soliste qui le conduisit jusqu'au Lincoln Center de New York ; il compose et « tisse » à lui seul la percussion scandinave.

Chrystof Caskel à Cologne s'est imposé depuis les années 1950 comme le grand spécialiste de la musique contemporaine et poursuit de savantes recherches au niveau d'une agrégation

Louis Charbonneau à Montréal est tout simplement l'auteur de l'Ecole canadienne et a engendré un nombre important d'artistes au Québec, à Mont-

réal, et ailleurs, tous déjà prestigieux et s'exprimant en groupe, comme c'est le cas des Percussions contemporaines du Québec.

Dobri Paliev à Sofia joue, compose et enseigne une percussion dont le style musical cher à l'Europe centrale développe des qualités humaines essentielles, en plus de l'art.

Luigi Torrebruno à Rome, auteur de plusieurs méthodes fondamentales pour la percussion, joue à la Radiodiffusion italienne, entouré de ses nombreux élèves. Fondateur de l'Ecole italienne, il possède, comme L. Charbonneau, son propre musée d'instruments.

Nandayapa à Mexico, prodigieux autodidacte, reconstitue avec quatre compatriotes (tous les cinq jouent sur un marimba de sept octaves) le folklore mexicain et vénézuélien.

W. Kraft à Los Angeles dirige et compose pour son ensemble, l'un des plus talentueux. Il joue au grand orchestre de Los Angeles et poursuit son enseignement savant dans tout l'ouest des Etats-Unis.

En France, nombreux sont les spécialistes de la percussion. H. Lamouret, proche collaborateur de Passerone et qui partagea avec lui les premières expériences pédagogiques en léguant bien des élèves aux orchestres français, est timbalier à l'Orchestre national de France ; c'est un artiste dont les qualités humaines et la sensibilité musicale sont légendaires. R. Tourte est le créateur de la première méthode française de tambour, timbales et xylophone ; professeur au Conservatoire de Paris après la disparition de Passerone, et après avoir été membre de l'Opéra de Paris, il est un des principaux musiciens de la Garde républicaine.

J. Delecluse, actuel responsable de la classe nationale au Conservatoire de Paris, est le promoteur

de l'Ecole française d'aujourd'hui ; on lui doit une littérature savante et abondante pour chacun des instruments de la percussion ; très grand pianiste, il appartient à l'Orchestre de Paris. P. Dejean, l'un des grands timbaliers de France, interprète du premier concerto pour timbales et orchestre composé en 1950 par le percussionniste G.-P. Berlioz, artiste peintre de vocation, Dejean appartient à la noblesse de notre discipline. F. Dupin, en plus de l'Orchestre de Paris, compose, après avoir étudié avec Milhaud et Aubin, des concertos et des méthodes pour la percussion ; il joue des œuvres difficiles ; auteur d'un lexique indispensable à tout musicien, il est le « penseur » de la percussion. J. Remy, spécialiste de la « grande timbale » d'orchestre, possède une expérience du grand répertoire dont la richesse le place au niveau international.

J.-P. Drouet, grand artiste de la percussion, homme de recherche, joue également d'autres instruments ; très proche de l'expression théâtrale, il produit les musiques pour la scène, l'art chorégraphique et le théâtre musical. S. Gualda, concertiste, est pour tous l'artisan de la promotion instrumentale, raison pour laquelle plusieurs œuvres lui sont dédiées ; timbalier à l'Opéra de Paris, il filtre ses expériences en un enseignement prodigue à Versailles. B. Balet, l'un des fondateurs des « Percussions de Strasbourg », retourne à Paris en 1965, accueilli par l'Orchestre national de France, et se consacre aux recherches personnelles qui caractérisent le musicien soliste.

J. Courtioux est un pionnier ; il « s'exile en province » vers 1950 et seul, à vingt ans, il fonde une école exemplaire au Conservatoire de Bordeaux ; son enseignement est toujours réputé et, tout en poursuivant son « sacerdoce », il dirige un groupe de

musique contemporaine dont il est le fondateur. J.-C. Tavernier, L. Lemaire, G. Lemaire, J.-C. Chazal, tous quatre solistes de l'ORTF et membres de ses orchestres, réunis en « Quatuor de Paris », sont le phénomène le plus récent de la recherche qui doit exister dans toutes les disciplines musicales ; et ces quatre artistes le prouvent en ce moment même.

Les grands batteurs de jazz (drummers) ont apporté à la musique de percussion occidentale une vie nouvelle. Par leur style spontané, ils ont mis en relief des qualités évidentes : une conception plus serrée de la notion de « tempo » (mouvement dans lequel est écrit un morceau de musique), une recherche rythmique imaginative, un sens inné de la qualité des sons, une technique instrumentale fantastique et décontractée caractéristique de l'ensemble de la batterie de jazz (drums). En effet, cette technique particulière exige une parfaite indépendance des mains et des pieds. Les baguettes frappent la caisse claire, les tom-toms et les cymbales, tandis que les pieds actionnent la grosse caisse à pédale et la cymbale charleston.

Rudimentaires au début, ces instruments ont été sans cesse améliorés à la demande des batteurs qui, par leur forte personnalité, leur style original, leur grande musicalité, ont influencé les courants de jazz. Chefs d'orchestre comme Lionel Hampton, compositeurs, arrangeurs, ou seulement instrumentistes, ces musiciens, par leurs enregistrements, nous ont permis de suivre l'évolution de l'art de la batterie selon les différents styles de jazz, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ainsi, aux Etats-Unis, dès 1917, « Zutty » Singleton et « Baby » Dodds se distinguent dans le style New Orleans. Plus tard, « Chick » Webb passe au style Swing, et l'époque

du « Middle Jazz » révèle des batteurs comme « Cozy Cole » qui joue avec Louis Armstrong, Joe Jones, drummer de Count Basie, Sidney Catlett, Buddy Rich et Gene Krupa qui ouvre une école de batterie à New York avec « Cozy Cole ». Lionel Hampton, batteur et vibraphoniste, crée sa propre formation en 1940. La première de « jazz moderne » voit la naissance du style Bop, suivi, quelques années après, par le style Cool. On remarque alors Max Roach, Art Blakey, et ses Jazz Messengers, Shelly Manne en 1946 avec Stan Kenton, Kenny Clark, enfin, qui joue dans le Modern Jazz Quartett avec le vibraphoniste Milt Jackson.

Vers 1958, apparaissent Elvin Jones et « Phillie Joe » Jones. La tendance du style « free jazz » est de plus en plus accentuée. L'extraordinaire vibraphoniste Gary Burton se manifeste. Parmi un nombre croissant de drummers, citons, entre autres, les Américains Billy Cobham et Jack de Johnette, le Japonais Stomu Yamashta, et les Européens Daniel Humair, Pierre Favre, Tony Oxley et sa percussion électronique marquant une nouvelle orientation, Sun Ra. Soulignons aussi l'importance de l'école fondée à Paris par Dante Agostini en collaboration de Kenny Clark.

La musique « pop », dont le mouvement se fixe dans les années 1965 en Angleterre, a ses origines dans une synthèse du « rythm and blues », mouvement bien antérieur ayant ses racines dans la musique noire, et le « rock and roll » des années 1950 avec Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley. Au cours de son évolution, la musique « pop » tend à se multiplier en genres, dont le jazz-rock, le funk, le hard-rock, selon les formations musicales. Citons parmi les artistes : Tony Williams, le groupe « Weather Report » avec le batteur Chester Thompson,

« Mahavishnu » et son batteur Michael Walden, Frank Zappa avec Aynsley Dunbar à la batterie : ces formations sont américaines. En Angleterre, on trouve R. Wyatt, batteur de « Soft Machine », Keith Moon du groupe « Who », Ginger Baker des « Cream », Nick Mason des « Pink Floyd », Carl Palmer du groupe « Help », Mitch Mitchell du groupe de Jimmy Hendrix. En France, Christian Wander dirige le groupe « Magma ». L'ensemble « Gong », constitué en majorité de musiciens français, possède quatre percussionnistes dont Pierre Moerlen ; après bien des recherches et des nouveautés concernant son style, « Gong » tend à s'exprimer par une grande évolution de la percussion.

Ainsi, les batteurs de style jazz, pop et rock, remarquables et si nombreux qu'on ne peut malheureusement pas les citer tous ici, apparaissent continuellement sur la scène internationale et la plupart d'entre eux participent activement aux recherches effectuées dans le domaine de la percussion contemporaine.

Chapitre XI

LES « PERCUSSIONS DE STRASBOURG »

Il est permis de constater que l'emploi des instruments dans le langage et que la notation enrichie au fur et à mesure de leur évolution témoignent de la prise en charge par le XX^e siècle de la destinée des percussions d'Occident. Les compositeurs occidentaux de la première partie de ce siècle, après les exemples de la fin du XIX^e, vont rendre nécessaire l'expression rythmique au point que l' « avant-gardisme » des pays d'Europe va, à partir de 1950, s'inspirer de la dialectique rythmique orientale : l'Asie, l'Indonésie, l'Afrique se dessinent dans l'esprit des musiciens d'Occident et les percussions se multiplient.

Varèse prophétise : « Choisir la percussion en attendant de nouveaux instruments c'est prendre position pour la vie du son, sa beauté et sa richesse. » C'est le temps passionnant des réalisations contemporaines et du nouveau style. Il devient évident qu'il faut créer un orchestre de percussions : contrairement au phénomène habituel, ce n'est pas à Paris mais à Strasbourg que les dés vont être jetés.

Strasbourg, l'*argentorarum* des Romains (route de l'argent), vient de l'allemand *strassburg*, littéralement « croisement des routes ». Lieu de commerce, lieu de rencontres, aujourd'hui ville d'Europe, dans l'activité constante des routes et des fleuves, Stras-

bourg est avant tout une ville d'art dont l'acquis culturel est d'une étonnante importance. Sur le plan musical, de grands noms s'y côtoient : le célèbre organiste Muffat y vivait au XVIIe siècle, Mozart donne son premier concert dans la salle de la Mauresse, F. X. Richter est maître de chapelle de sa cathédrale en 1769, Pleyel (le plus grand facteur de pianos) s'installe chez les Andlau, Berlioz y dirigera ; plus près de nous, Offenbach et Ropartz qui sera directeur du Conservatoire. Enfin, Boulez vient de Baden-Baden à Strasbourg où sont de plus en plus nombreux ceux qui l'accueillent.

Les quatre percussionnistes qui, après leurs études à Paris avec Passerone, viennent à Strasbourg sont conscients de son sérieux. Entre 1952 et 1957, ils se joignent aux deux orchestres existants et, avec deux autres musiciens, ils essaient de s'en prendre au jeu de l'histoire, dans une extraordinaire et durable amitié.

En 1959, Boulez dirige un premier concert à Strasbourg. Il entraîne les percussionnistes dans son dynamisme, décidé à leur faire jouer ses œuvres partout, leur donne la meilleure « école » de musique contemporaine au long des sept années de travail commun. E. Bour, directeur de l'Orchestre municipal de Strasbourg, déploie son énergie à faire connaître l'œuvre contemporaine au public de la ville. Il y parvient : l'admiration se manifeste et chacun se confie à ce chef ou en reçoit de précieux conseils. A l'Orchestre de Radio-Strasbourg, Ch. Bruck a pleins pouvoirs. En véritable « tribun », il spécialise la formation et crée le seul orchestre en France orienté vers la musique contemporaine. Les percussionnistes travaillent avec lui.

Enfin, à Baden-Baden, Strobel, chef du Département musical à la Südwestfunk, spécialiste des

églises romanes de France, auteur d'un bel ouvrage sur Debussy, décide de catapulter, selon leur aspiration, les « six batteurs strasbourgeois ». C'est le premier groupe de percussion contemporaine au monde, créé en janvier 1962 : aucun répertoire n'existe et il faut la ténacité de ses musiciens pour avoir, treize années plus tard, une soixantaine d'œuvres à leur répertoire, dont nombre leur ont été dédiées.

Ils reprennent *Ionisation* de Varèse (à l'origine pour 13 musiciens). Entre 1963 et 1967, Messiaen crée, en fonction des instruments, les *Sept Haïkaï*, *Et expecto resurrectionem mortuorum*, et *Couleurs de la cité céleste*. Xenakis crée *Persephassa* à Persépolis. Le nombre de kilomètres parcourus par le Groupe et ses mille huit cents kilogrammes d'instruments est considérable : une centaine de villes en France, la plupart des capitales européennes, les deux Amériques, maints pays d'Asie, et un « tour du monde », en 1971, comme représentants de la France.

Ce sont les événements de la vie itinérante qui fixent les objectifs des artistes qui concentrent leurs expériences dans une sorte d'école du Groupe : contacts avec les compositeurs de tous pays, confrontation avec les ethnies de régions éloignées, souci de synthèse entre toutes les percussions, et, actuellement, tentative d'éducation musicale par le langage contemporain avec « Percustra », « route de la percussion », enseignant la musique par l'éducation tactile et la lecture du graphisme. Le Groupe poursuit, entre ses concerts, des stages pour musiciens et profanes.

CONCLUSION

Voici le premier essai sur les instruments de percussion et leur histoire : nous espérons que ce ne sera pas une fin en soi. Conclure, entériner, finir, c'est fermer la porte. Pour nous, il s'agit de l'ouvrir complètement quand elle est entrouverte. Il faut suivre ce que la recherche a apporté ou apporte encore, s'en imprégner constamment et dresser périodiquement le bilan du vécu pour s'en servir de base pour l'avenir. De nos jours, les distances n'existent plus et nous pouvons aller en Orient ou dans le Nouveau Monde y rencontrer les autres ; nous apportons au continent asiatique notre pensée musicale et notre dialectique européennes : une page de Boulez ou de Xenakis, nous en sommes les interprètes, les techniciens, mais aussi les témoins.

Avant d'être « musique », la percussion est « contact », « parole », « toucher », elle est aussi la *vie*, de son origine jusqu'à chaque présent. L'enfant, dès sa naissance, vit au rythme de sa propre percussion (bruits organiques, onomatopées des premiers mois : boum, pa, ta...). La percussion, c'est aussi la vie moderne de tous les jours : industries, véhicules, explosions...

Boulez, Berio, Stockhausen, Berlioz, Stravinsky, Passerone cherchent ou ont cherché. Les Percussionnistes de Strasbourg sont prêts à répondre à « notre temps », à s'exprimer, à converser, à enseigner à tous ce que l'art et la musique réservent de joie pour l'esprit. Il faut nous comprendre et nous suivre... le plus loin possible où nous puissions aller ensemble.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

BEBEY (Fr.), *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France, 1969

BLUME (Fr.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg., Kässel, Bärenreiter, 1949.

BRANCOUR (R.), *Histoire des instruments de musique*, Paris, H. Laurens, 1921.

CARON (Nelly), DARIOUCHE (S.), Iran, *Les traditions musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.

CHAILLEY (J.), *Précis de musicologie*, Paris, PUF, 1958.

CONDOMINAS (G.), Le lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak, extrait du *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, t. 45, fasc. 2, 1952.

DANIELOU (A.), Inde du Nord, *Les traditions musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.

— *La musique du Cambodge et du Laos*, Pondichéry, Institut français d'Indologie, 1957.

DUFOURCQ (N.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946.

— *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, Paris, Larousse, 2 vol., 1965.

DUPIN (Fr.), Lexique de la percussion, *Revue musicale*, n° 284, Paris, Richard Masse, 1971.

Encyclopédie de la musique, Paris, Fasquelle, 1958, 1961.

Encyclopedia Universalis France, vol. 12, Paris, 1972.

HELFFER (Mireille), *La musique, science de l'homme (Inde, pays himalayens et Tibet, péninsule indochinoise, Indonésie et Océanie, Australie et îles océaniennes)*, Paris, Larousse, 1965.

JAAP (K.), *A hypothesis about the origin of the gong*, Ethnos, 1947.

JACOB (I. G.), Article concernant le marimba, *Percusive Arts Society*, Indiana, 1974.

Larousse de la musique, Larousse, 1957.

LAVIGNAC (A.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1914.

Le Million, Encyclopédie de tous les pays du Monde, Paris, Grange-Batelière, 1969-1974.

LEROI-GOURHAN (A.), *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943 et 1971.

— *Milieu et technique*, Paris, Albin Michel, 1945 et 1973.

MACEDA (J.), Music in the Philippines (Music by Mantle HOOD and José MACEDA), Leiden-Köln, *Handbuch der Orientalistik*, E. J. Brill, 1972.

NIKIPROWETZKY (Tolia), *Trois aspects de la musique africaine : Mauritanie, Sénégal, Niger*, Paris, Office de Coopération radiophonique, s.d.

SACHS (C.), *Real Lexicon der Musikinstruments, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, New York, Dover Publications, 1964.
SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique*, Paris-La Haye, Mouton & Cie, et Maison des Sciences de l'Homme, 1968.
— *Genèse des instruments de musique*, Paris, Gallimard, 1960.
— *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, Paris, Hermann & Cie, 1951.
TOURTE (R.), Les instruments de percussion, *in* N. DUFOURCQ, *La musique...*, Larousse, 1965.
TRACEY (H.), Extrait du *Journal de la Société de Musique africaine*, Johannesbourg, Frier & Munro, Benro, 1970.
TRAN VAN KHE, *La musique, science de l'homme : L'Extrême-Orient*. Paris, Larousse, 1965.
— La musique vietnamienne, *Les traditions musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.

DISCOGRAPHIE

Disques « Ocora » : Tolia NIKIPROWETZKY, Charles DUVELLE et Michel VUYLSTEKE.

Anthologie de la musique du Tchad.
Musique du Cameroun.
Musique Baoulé Kodé.
Musique de l'ancien Royaume Kuba.
Nigeria, Musique du Plateau.
Musique centrafricaine.
Gambie.
Musique Bisa de Haute Volta.
Musique Kabiye Togo.

Disques « Vogue » : collection « Musée de l'Homme », G. ROUGET.

Musique Malinké.
Musique d'Afrique occidentale.

Disques « Alvarès BAM » : Hugo ZEMP.

Percussions de Côte-d'Ivoire.

Disques « Galp » : Hugh TRACEY.

The music of Africa, Uganda, Xylophones musical instruments. Sons d'Afrique.

Disques « Decca » : Hugh TRACEY, *Africa Series.*

Collection Unesco, « Anthologie musicale de l'Orient ». Editée sous la direction d'Alain DANIELOU, Ed. Bärenreiter Musicaphon, Kassel.

Japan III, BM 30 L 2014. Detlef FOLJANTY.
Tibet I, BM 30 L 2009. Peter CROSSLEY-HOLLAND.
Viet-Nam I, BM 30 L 2002. TRAN VAN KHE et NGUYEN HUU BA.
Malaysia, BM 30 L 2026. J. BRUNET, W. P. MACM et Radio Malaysia, Mubin SHEPPARD.

Peinkofer-Tannigel, *Handbuch des Schlagzeugs*, B. SCHOTT's Söhne, Mainz, 1969.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 3

INTRODUCTION 4

CHAPITRE PREMIER. — Les peaux 19

— II. — Les bois (instruments à sons déterminés) 39

— III. — Les métaux 49

— IV. — Les idiophones 63

— V. — Panorama rapide de la percussion dans le monde 74

— VI. — L'emploi des instruments de percussion dans le langage occidental 90

— VII. — Les écoles 97

— VIII. — Les facteurs d'instruments de percussion 102

— IX. — La notation 105

— X. — Les grands percussionnistes 115

— XI. — Les « Percussions de Strasbourg ».. 121

CONCLUSION 124

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 125

DISCOGRAPHIE 127

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
Édit. nº 35 090 — Imp. nº 25 800
1977

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1665 **Les maladies de la circulation sanguine** (Ch. BOURDE)

1666 **Le Mexique** (M. HUMBERT)

1667 **La médecine nucléaire** (P. BLANQUET et D. BLANC)

1668 **Les Basques** (J. ALLIÈRES)

1669 **L'enfant psychosomatique** (L. KREISLER)

1670 **La dévaluation** (P.-H. BRETON et A.-D. SCHOR)

1671 **Le raisonnement** (P. OLÉRON)

1672 **Le marketing** (A. DAYAN)

1673 **Les complexes** (R. MUCCHIELLI)

1674 **Ceylan « Sri Lanka »** (E. MEYER)

1675 **La vie chinoise** (M. JAN)

1676 **Les matériaux nucléaires** (J. GUÉRON)

1677 **Les contrats** (J. HAUSER)

1678 **La sociologie de la publicité** (G. LAGNEAU)

1679 **Les accumulateurs électriques** (J. HLADIK)

1680 **Les marchés publics en France** (J. DUPOUX et B. GROSGEORGE)

1681 **La littérature autrichienne** (J. GYORY)

1682 **La protection civile** (A.-P. BROC)

1683 **Les fascismes** (H. MICHEL)

1684 **La Mauritanie** (C. TOUPET et J.-R. PITTE)

1685 **Développement et tirage noir et blanc** (G. BETTON)

1686 **Keynes et le keynésianisme** (P. DELFAUD)

1687 **Le mondialisme** (L. PÉRILLIER et J.-J. L. TUR)

1688 **La littérature soviétique** (A. PRÉCHAC)

1689 **Les biens immobiliers** (J.-L. MONTIGNY)

1690 **Les agents de l'Etat** (M. PIQUEMAL)

1691 **Les instruments de percussion** (J.-P. VANDERICHET)

1692 **La démocratie chrétienne** (P. LETAMENDIA)

1693 **La nouvelle géographie** (P. CLAVAL)

1694 **Le tourisme international** (R. LANQUAR)

1695 **La poésie française du XIX^e siècle** (D. RINCÉ)

1696 **Le siècle des Médicis** (C. BEC)

1697 **L'Angleterre du XVI^e siècle à l'ère victorienne** (F.-Ch. MOUGEL)

1698 **Le marketing politique** (D. DAVID, J.-M. QUINTRIC et H.-Ch. SCHROEDER)

1699 **Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande** (P. GORCEIX)

1700 **La photographie aérienne** (H. BAKIS)

1701 **L'économie de l'information** (N. TOUSSAINT)

1702 **Histoire des corsaires** (A. TOUSSAINT)

1703 **La formation des enseignants** (G. MIALARET)

1704 **La Syrie** (Ph. RONDOT)

1705 **Les euro-dollars** (G. BÉKERMAN)

1706 **La psychomotricité** (J.-C. COSTE)

1707 **Les méthodes de lecture** (L. BELLENGER)

1708 **Le gaullisme** (J.-Ch. PETITFILS)

1709 **Les intoxications de l'enfant** (L. ROSSANT)

1710 **La topologie** (A. DELACHET)